

Att göra äkthet

Skapandet av ”Eva Dahlgren” i pressens rockjournalistik
och i Dahlgrens rocktexter åren 1980–2000.

Anna Biström

Akademisk avhandling som med tillstånd av Humanistiska fakulteten vid
Helsingfors universitet framlägges till offentlig granskning i auditorium XII
fredagen den 20 februari 2015 kl. 12.

©Anna Biström, PB 24, 00014 Helsingfors universitet
Utgivare: Helsingfors universitet, 2015
Grafisk formgivning: Fredrika Biström
Omslagsbild: Gun Biström
Tryck: Unigrafia, Helsingfors, 2015

ISBN 978-951-51-0810-4 (hft.)
ISBN 978-951-51-0811-1 (PDF)

Innehållsförteckning

FÖRORD OCH TACK	7
1 Inledning	11
1.1 Syfte och frågeställningar	11
1.2 Det litteraturvetenskapliga och det interdisciplinära perspektivet i arbetet	17
1.3 Material	19
1.4 Metod	22
1.5 Publiken	26
1.6 Eva Dahlgren – biografi och genretillhörighet	28
1.7 Tidigare forskning kring Eva Dahlgren och hennes rocktexter	32
2 Autenticitet, authorship och görande. Teoretiska sammanhang för avhandlingen	37
2.1 Begreppet autenticitet i populärmusikforskningen	37
2.2 Autenticitetsdiskussion och autenticitetens olika betydelser i konst- och estetiksammanhang	38
2.3 Autenticitetstankens historia i estetiska sammanhang	39
2.4 När rocken blev autentisk. Det traditionella autenticitetsidealets historia i rocksammanhang	42
2.5 Rädda autenticitetsbegreppet. Forskningen om att göra autenticitet	42
2.6 ”De andra” i rockmusiken	45
2.7 Autenticitet i flera former	49
2.8 ”Authorship” i litteraturen och populärmusiken	52
2.8.1 Begreppet ”authorship”	52
2.8.2 Litteraturvetenskapens diskussioner kring författarskapet	54
2.8.3 Authorship i populärmusiken	57
2.8.4 Kvinnligt authorship	59
2.9 Begreppet ”görande” och den konstruktionistiska synen på jaget och autenticiteten	60
2.9.1 Socialt konstruktionistisk vetenskapssyn och ”görande”	60
2.9.2 Identitet och publiken	62
3 Från schlagersångerska i pudelfrisyr till konstnärlig blekt blondin – bilder av Eva Dahlgren i pressens rockjournalistik åren 1980–2000	65
3.1 Rockjournalistikens autenticitetsdiskussion	65
3.2 Insamlingsmetod, material och metodiska utgångspunkter i analysen av pressmaterial	68
3.3 Om användningen och tolkningen av pressmaterial	72
3.4 Dahlgren som sanningssägare och (måttligt) politisk artist	76
3.4.1 Politiskt ställningstagande – proggideal och ANC-engagemang	76
3.4.2 Dahlgren mot kommersialismen i musikbranschen	81
3.4.3 Dahlgren och (o)synligheten i medier	84

3.5	Dahlgren som ”konstnär i rockbranschen”	87
3.5.1	Autenticitet och konstnärskap	87
3.5.2	Genitanken och den konstnärliga integriteten	87
3.5.3	Eva Dahlgren och det ”rockiga” som autenticitetsmarkör	94
3.5.4	Profileringen som konstnär	98
3.5.5	Eva Dahlgren som poet	99
3.5.6	Dahlgren som populär och seriös artist	101
3.6	Dahlgren som ”offentlig dagboksskribent” och som kvinnlig artist	104
3.6.1	Kvinnlig självbekännelse	104
3.6.2	Självutlämnad men skyddad	108
3.6.3	Begäret efter den kvinnliga artisten	111
3.6.4	Det kvinnliga konstnärskapet och producentens betydelse	112
3.6.5	Den kvinnliga artistens villkor	114
3.7	Sammanfattande om Eva Dahlgren i pressen	117
4	Perspektiv på rocktexten som genre och forskningsobjekt	123
4.1	Rocktextens och poetrollens betydelse	123
4.2	Beteckningarna ”rock” och ”rocktext”	124
4.3	Rocktexten som genre och forskningsobjekt	128
4.3.1	Rocktextens betydelse i låten och relationen till lyriken	128
4.3.2	Rocktexter som muntliga, sjungna och framförda texter	131
5	Eva Dahlgrens rocktexter och görandet av ”Eva Dahlgren”	137
5.1	Utgångspunkter i kapitlet	137
5.1.1	Jag, tilltal och autenticitet i Eva Dahlgrens rocktexter	137
5.1.2	Transkriptionsmetod i textanalyserna	138
5.2	Intimitet och avstånd. Autenticiteter och tilltal i Eva Dahlgrens rocktexter	141
5.2.1	Social autenticitet och Eva Dahlgrens uppkäftiga tilltal	141
5.2.1.1	”Jag ger mej inte” (1980)	141
5.2.1.2	”Tårar över jord” (1989)	150
5.2.1.3	”Rik och okänd” (1999)	158
5.2.2	Subjektiv autenticitet och Eva Dahlgrens intima tilltal	166
5.2.2.1	”Ängeln i rummet” (1989)	166
5.2.2.2	”Vem tänder stjärnorna” (1991)	179
5.2.2.3	”Lev så” (1991)	187
5.2.2.4	”Blå hjärtans blues” (1991)	194
5.2.2.5	”Lai lai” (1999)	199
5.2.3	Meta-autenticitet och Eva Dahlgrens parodiska tilltal	207
5.2.3.1	”Titta på mej” (1981)	207
5.2.3.2	”Jag klär av mej naken” (1987)	214
6	Resultat och diskussion	227
6.1	Skapande av och förhandling om autenticitet i Eva Dahlgrens konstnärskap	227

6.2	Röstanvändningen – samspel och kontraster	231
6.3	Authorship och den kvinnliga artistens position	233
6.4	Idéer för fortsatt forskning	235
SUMMARY		237
	Källförteckning	239

FÖRORD OCH TACK

Den här boken markerar slutet på en arbetsprocess och ett livsskede, omöjliga att sammanfatta i några meningar. Under de år som ligger bakom finns allt mellan stunder av euforisk upptäckarglädje och ångestdunkande vaknätter, en ibland nästan olöslig ekvation mellan "liv och skriv" (för att citera 70-talsfeministerna), dagar och veckor då projektet tornat upp sig som ett växande berg framför mig men också resor, samtal och insikter, möten och vänskap med människor jag kanske annars aldrig lärt känna, liksom skålar i bubblande drycker för olika etapper på vägen.

Doktorstitlar och avhandlingar i all ära, men när jag ser tillbaka på processen är det enorma stöd jag fått uppleva från många människor den största vinsten: att jag fick upptäcka att ni fanns där, även (och framför allt) i de tyngsta skedena av arbetet. Alla som uppmuntrat, hejat på och lugnat ner, delat med sig av kloka råd, hjälpt till med olika praktiska saker, orkat lyssna, lyst upp de gråaste dagar med humor och skratt, bjudit på tapas och pizza... Utan att överdriva det minsta: Det stödet förutan skulle avhandlingen aldrig blivit klar. Jag vill tacka er alla.

Tack till min handledare i nöd och lust, Kristina Malmio, för ditt stöd och din uppmuntran, för dina strukturerade och konkreta synpunkter, för att våra handledningsträffar ofta utformat sig till givande samtal i sin egen rätt, för att du trott på projektet när jag ibland själv tvivlat och för att du ofta låtit mig själv upptäcka lösningarna på olika problem. Tack även till min handledare i början av projektet och min tidigare professor, Merete Mazzarella, för att du inte heller efter din pensionering varit långt borta, utan funnits där och visat intresse, uppmuntran och stort stöd, och för att du varit en så inspirerande förebild för mig och min generation av studenter vad gäller skrivandet.

Ett stort tack går också till en ny bekantskap, Anna Williams, för att du tog dig tid att ställa upp som opponent för detta arbete, inte minst med tanke på att du inte var bekant med projektet från förut. Ditt goda rykte som klok och reflekterande läsare gör mig glad att få möta dig under disputationen. Tack även till er som granskade manuset under den gångna sommaren, Johan Svedjedal för en noggrann och engagerad läsning, Anna Kuismin för en saklig och kompetent granskning som bekräftade att texten håller. Och tack Heta

Pyrhönen som, faktiskt under en längre tid, varit villig att ställa upp som fakultetens representant och engagerat sig för att projektet når sin fullbordan.

Också många andra har läst och kommenterat texten i olika skeden. Tack för alla synpunkter och frågor som hjälpt mig vidare. Kommentarer jag fått av många kloka läsare har gjort det tydligare för mig vad projektet handlar om och hjälpt mig att lösa upp olika slags knutar.

Tack till forskningsseminariet och personalen i läroämnet nordisk litteratur: Professorn i nordisk litteratur, Ebba Witt-Brattström, för den energi du tillfört vårt ämne, för stöd och för din respons på manuset inför inlämning. Vår pensionerade universitetslektor Holger Lillqvist för att även du läst och uppmuntrat, samt för det goda samarbetet under åren vi jobbade tillsammans på Littan. Tack även alla ni andra som under åren varit mina fantastiska meddoktorander och kollegor i läroämnet. Rita Paqvalén som hjälpte mig med praktiska frågor kring stipendier och föredrag och mycket annat under mina första år som doktorand, och som efter sin disputation funnits kvar som vän och engagerad samarbetspartner i andra sammanhang. Daniela Silén som jag haft förmånen att dela de olika sidorna av doktorandlivet med, lättsamma, komiska, svåra och allt möjligt där emellan, och även haft ett givande och väl fungerande samarbete med, till exempel på gemensamma kurser. Tack även för välbehövlig praktisk hjälp inför disputationen! Martin Welander som funnits med som rolig, klok och stödjande rumskamrat och ofta lunchsällskap. Claus Elholm Andersen, bland annat för hjälp med att språkgranska mitt Summary på engelska och för tillfällena att öva min danskaförståelse. Samt Hanna Lahdenperä, Eva Kuhlefelt, Tatjana Brandt, Trygve Söderling, Hadle Oftedal Andersen, Tomi Riitamaa, Patrik Aaltonen, Inger Hämäläinen, Agneta Rahikainen och alla andra som under åren bidragit till diskussionen under våra forskningsseminarier. Tack för kommentarer på mitt arbete, för den både tankestimulerande och roliga gemenskapen och för förmånen att få utveckla sina egna tankar i närheten av en så begåvad och engagerad församling!

Tack även till både tidigare och nuvarande doktorander och personal i andra läroämnena på Nordica och på Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet. Ni är en fin, öppen och stödjande arbetsgemenskap. Ett stöd med en viss tyngd bakom, liksom även konkret hjälp med de rent praktiska omständigheterna, har institutionens chefer bidragit med, nu senast Jyrki Kalliokoski och Hanna Lehti-Eklund. Tack även till er! Och till Janne Lindström, min närmaste förman under doktorandtiden. Också ditt stöd och det intresse du visat för projektets framskridande har varit betydelsefullt. Ett speciellt tack till Lieselott Nordman för livsviktiga samtal när nöden varit som störst, för klokhet, humor och uppmuntran – och för att du med kort varsel ställde upp som ny läsare till avhandlingsmanuset inför förhandsgranskning. Jag vill också tacka Pirjo Kukkonen, Johan Franzon och andra kollegor som intresserar sig för musiktexten som genre och möjliggjort samarbete över läroämnegränserna. Tack även Maria Fremer, Jan-
8
◀ Ola Östman och alla andra fantastiska personligheter i Nordicas personal, som hjälpt till med praktiska saker, gett värdefulla råd och bidragit till att höja stämningen i kafferummet!

Också alla som jag lärt känna i Nordicas doktorandförening Nordok har varit viktiga, för att ni bidragit till att ge doktorandlivet ökad legitimitet, men även för att ni – en och annan kväll – gjort det (bokstavligt talat) till en fest! Genom åren har ni blivit för många för att jag ska kunna räkna upp er alla, men även många av er onämnda har varit viktiga och är värda ett varmt tack! Alldeles speciellt vill jag tacka Martina Huhtamäki för en fin och viktig vänskap med en längre historia än doktorandtiden och Jenny Stenberg-Sirén som inte bara är ett trevligt tillskott till doktorandgemenskapen utan också bidragit till projektet genom att (helt frivilligt!) ställa upp som kompetent språkgranskare och korrekturläsare i slutskedet, och tidigare genom att läsa mitt kapitel om pressbilden och bidra med litteraturtips.

Tack till alla nya kollegor och andra som jag fått samarbeta med i uppbyggnaden av det Finländska klassikerbiblioteket, ett nytt jobb som också gett mig nya perspektiv på litteratur och humaniora. Jag tackar särskilt projektets ledare, Jyrki Nummi för ett flexibelt och tillitsfullt ledarskap som bland annat inneburit en möjlighet till några forskningslediga dagar i ett avgörande skede. Huvudredaktör Lasse Koskela som jag fått samarbeta med, om än en kortare tid än jag hoppats, och som förtjänar stort tack för sitt starka engagemang för Klassikerbiblioteket och sin humoristiska och tålmodiga introduktion till det nya jobbet.

Helsingfors universitet och institutionen har inte bara varit min arbetsplats och viktiga arbetsgemenskap i många år, utan därmed också främsta finansiär till projektet. Jag är mycket tacksam för detta – en väldigt grundläggande förutsättning för att det ska bli något av ett projekt som det här. Jag vill också tacka de andra finansiärer som beviljade stipendier under mina två första år som doktorand: Helsingfors universitets Vetenskapsstiftelse, Ella & Georg Ehrnrooths stiftelse, Svenska kulturfonden och Litteraturvetenskapliga nämnden vid Svenska litteratursällskapet i Finland. Den sist nämnda har, i likhet med Nylands Nation, också bidragit till de givande konferens- och studieresor jag gjort i samband med projektet. Stort tack för det, och även för Kanslers resestöd som jag beviljats en rad gånger för liknande ändamål!

Ytterligare stort tack för det bidrag Letterstedtska föreningen gett till tryckningen av denna bok! Tack till Unigrafia för all hjälp i samband med trycket!

Tack Eva Dahlgren för att du förhållit dig generös till att dina texter och ditt artisterskap utsätts för mina analyser och för att du gett mig tillstånd att publicera dina sångtexter i avhandlingen!

Tack också till andra personer utanför Helsingfors universitet som bidragit till projektet på olika sätt, inte minst Hillevi Ganetz, för din bekräftande läsning av manuset i en tidigare version, och för att du också i andra sammanhang ställt upp med hjälp och varit glad över att Dahlgren-forskningen går vidare!

Tack till alla utanför mina akademiska sammanhang som jag fått samarbeta med genom

åren: så som kvinnorna kring tidskriften *Astra Nova* (numera *Astra*) och de medverkande i *Kvinnornas Helsingfors*-bokprojektet. Dessa projekt har gett mig ett större nätverk och kontakter till många begåvade, engagerade och kunniga personer inom olika områden.

En del av mina vänner har redan nämnts ovan, men jag vill tacka också andra vänner för stöd, och för att ni finns i mitt liv. Särskilt vill jag nämna Maria Vainio-Kurtakko för att du ända sedan femårsåldern funnits där, parallellt med mig genom lekskola, skolor och universitet, och för alla våra diskussioner om både forskning och om det övriga livet!

Tack till familjen och släkten för stöd och hjälp! Mina konstnärligt begåvade familjemedlemmar som bidragit till den här bokens yttre utformning: min mamma Gun Biström, numera också smyggkonstnär, som tecknat omslagsbilden, och min syster Fredrika Biström som gjort ombrytningen! Tack till er också för stöd, för barnvaktshjälp till exempel i olika intensiva skrivfaser och för allt annat. Detta gäller också övrig familj och släkt, särskilt min pappa Olof Biström, min dotters pappa Topi Lappalainen, min systers man Jocke Beijar och min systerdotter Iris Beijar.

Och till slut, och alldeles speciellt, till kärnan i min familj, min dotter Simona Biström. Tack för att du bättre än någon annan kunnat rycka mig ut ur de sfärer avhandlingen fört mig till, och fört mig till helt andra världar, vare sig det handlat om akvarieskötsel, svampskogen, Hogwarts, smarttelefonernas värld... eller något annat!

Helsingfors, januari 2015

Anna Biström

1 Inledning

1.1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

När jag ursprungligen, först i ett par seminarieuppsatser och i min avhandling pro gradu, tog mig an projektet att skriva om den populära svenska musikartisten och låtskrivaren Eva Dahlgrens (f. 1960) rocktexter, ville jag göra det ur ett textcentrerat perspektiv. Jag ville då undersöka några av de tematiska huvudlinjerna i Dahlgrens textproduktion. En sak jag inte var speciellt intresserad av i början av arbetet var en kontext som på ett uppfordrande sätt ändå tränger sig på i popsammanhang. Det jag syftar på är Eva Dahlgrens person, det hon själv sagt till exempel om sina låtar, om sig själv och om diverse annat, samt vad andra sagt om henne och hennes produktion. Att jag till en början inte intresserade mig för dessa sammanhang berodde främst på att jag då levde i uppfattningen att textanalytiska studier och närläsningar var det som litteraturvetenskapen helst borde syssla med och att det var särskilt ”farligt” att ta in författaren som kontext, med tanke på problemen med tidigare biografisk forskning.¹ Det här berättar förstås någonting om den tid (senare delen av 1990-talet) då jag studerade för en magistersexamen i litteratur, då forskare fortfarande ofta ville ta kål på författaren och fokusera på egna läsningar av texten och språket i sig.

Tiden och teorin hade emellertid redan gått vidare och författaren hade återuppstått från det döda. Den litteraturvetare som till äventyrs ändå försöker sig på en textcentrerad studie i rocktexter kan emellertid stöta på en del mera konkreta problem. Sannolikt stöter hon ihop med den hon försöker undvika, musikartistens person, vart hon än vänder sig. Artistens fysiska gestalt – eller kändisen, fenomenet – finns där, på skivomslag, på bilder i

¹ Det är välkänt inom litteraturvetenskapen att traditionella biografiska metoder kritiserats på många punkter. Några exempel är att forskare dragit paralleller mellan författarens liv och det litterära verket på alltför lösa grunder, att kopplingarna mellan liv och verk kan vara svåra att verifiera, för att påvisade eller påstådda samband i flera fall tillför tolkningen av själva texten väldigt lite samt att den biografiska tolkningen ibland blir reducerande eller ointressant för läsaren. Denna kritik har framförts exempelvis av de ryska formalisterna, de amerikanska nykritikerna och senare (i mera tillspetsad form) av poststrukturalistiska teoretiker, se vidare till exempel Carina Burman (2002), ”Biografisk litteraturforskning” och Sverre Wiland (1998: 47), ”Biografisk analys”. I denna avhandling kommer frågan om författarens betydelse att behandlas mera ingående i några avsnitt om ”authorship”, se särskilt avsnitt 2.8.2.

tidningar och på nätsidor, framme på scenen under en konsert och i musikvideor. Också musiken och artistens *röst* (som ju är en viktig del av både artisten och musiken) finns där varje gång man lyssnar på en låt. Och den som lyssnat mer eller mindre aktivt på till exempel Eva Dahlgren kan ha svårt att alls se på Dahlgrens rocktexter som lösryckta från artisten och det musikaliska framförandet.

Ytterligare en dimension av detta är att artisten själv, som person eller som fenomen, också finns inskriven (mer eller mindre explicit) i själva rocktexten. Även om mitt arbete fortfarande kommer att ha textanalys som övergripande metod, och jag främst kommer att göra en tematisk läsning, så kan man alltså inte bortse från artisten och artistskapet som viktiga kontexter i analysen. Ett fokus för detta arbete blev därmed rocktexterna som en av de platser där Eva Dahlgren – eller ”Eva Dahlgren” – *görs*. ”Eva Dahlgren” blir i sig själv ett slags tema eller en text som skrivs och konstrueras.

Som litteraturvetare har jag valt att fokusera på det som ursprungligen väckte mitt intresse, nämligen rocktexterna som en plats för detta ”görande”. Det jag intresserar mig för i arbetet är alltså ett *skriftligt* görande, samt i viss mån ett *vokalt* görande som pågår i det sjungna framförandet av texterna. Jag har framför allt studerat *jaget* och *tilltalet* i texterna eftersom jag anser att dessa på en nivå hänvisar till Eva Dahlgren och etablerar en relation till lyssnaren eller publiken (och även till medierna). I Dahlgrens rocktexter finns det nämligen ofta ett jag som talar, eller rättare sagt sjunger, till någon (ofta ett uttalat *du*), ett upplägg som är typiskt för rocktexter (se till exempel litteraturvetaren Ulf Lindbergs 1995: 64 avhandling *Rockens texter*, där han skriver att de flesta rocktexter kretsar kring en relation, ofta mellan ett jag och ett du, samt Negus 2011: 617). Det kan också nämnas att Tero Julkunen (1996: 36, 89–90), i den kvantitativa delen av sin språkvetenskapliga avhandling pro gradu om jag och du i Dahlgrens sångtexter, har bekräftat att Dahlgrens rocktexter är typiska för sin genre då han visat att jag är vanligast som subjekt i huvudsatser, och att jag – du är den viktigaste referensrelationen (alltså ett jag talar till ett du) i de sångtexter som ingår i hans material.² I denna avhandling diskuteras rocktexterna framför allt utifrån två frågor som musikvetaren och populärmusikforskaren Richard Middleton (2000: 163) menar att alltid är grundläggande då sångtexter diskuteras: ”*who* it is that is speaking, and *to whom?*” Hur skapas jaget i rocktexterna? Vilket eller vilka slags jag förekommer i texterna? Hurdant är tilltalet i texterna, till vem eller vilka riktar det sig? Hur förhåller sig jaget till ”Eva Dahlgren”?

Att jag främst intresserar mig för det skriftliga görandet av ”Eva Dahlgren” är en grundläggande motivering till att jag valt att undersöka skriftligt material. Görandet som helhet utgör dock ytterligare en kontext för det görande som pågår i det material jag

² Tero Julkunens (1996) avhandling pro gradu presenteras kort i min forskningsgenomgång (se avsnitt 1.7.). Julkunens material kan åtminstone till största del anses vara representativt för den del av Dahlgrens produktion som även jag undersöker, eftersom han valt att undersöka de svenskspråkiga texterna på Dahlgrens samlingskiva *För minnenas skull* (1992) som innehåller låtar från början av Dahlgrens karriär fram till tidpunkten för utgivningen av samlingskivan, medan jag studerar texter från åren 1980–2000.

väljer att studera närmare. Detta görande av en artist är nämligen en process som pågår i en mängd olika sammanhang, vilket belyses bra av musikvetaren Laura Ahonens (2007: 18–21) modell för hur en artists så kallade ”author image” konstrueras stegvis.³ Görandet av en artist, av ”Eva Dahlgren”, pågår i hennes eget musikskapande, i såväl inspelade som liveframträdanden, i musikvideor, i marknadsföringen av skivor och konserter, i intervjuer och i medier, på olika nätsajter där Dahlgren presenteras för publiken, liksom i sammanhang där publiken diskuterar Dahlgren och formulerar åsikter om hennes musik och artistskap. Som det framgår är inte endast artisten själv en viktig aktör i skapandet. I skapandet av Dahlgren-bilden deltar också personer som Dahlgren samarbetar med både i själva musikskapandet och i marknadsföringen, samt olika representanter för media och övrig publik. Härav följer att görandet av Eva Dahlgren som *helhet* är en alltför stor och mångfacetterad process för att den ska kunna analyseras på djupet i en enda doktorsavhandling. Därför är det nödvändigt att avgränsa materialet och de sammanhang man väljer att fokusera på.

För att få perspektiv på sambandet mellan rocktexterna och hur Dahlgren görs i andra sammanhang blev det nödvändigt att ta in ett jämförande material. I rocktexternas görande är Dahlgren själv den viktigaste aktören och därför ville jag jämföra med ett material där andra aktörer är drivande. Medierna är en av de mest centrala arenorna där föreställningar om en artist skapas. Jag valde därför att spegla rocktexternas görande mot det mediala görandet, närmare bestämt i ett pressmaterial. Rockjournalistiken är nämligen viktig för skapandet av de ideal som ligger i centrum för avhandlingen och just pressens rockjournalistik är central under den period som undersöks i avhandlingen (se vidare avsnitt 3.1 och 3.2).

Dahlgrens artistskap och rocktexter är i sig intressanta som forskningsobjekt, redan för att hon i Sverige är den kanske mest framgångsrika och populära kvinnliga artisten som sjunger på svenska.⁴ Också rent kommersiellt hör Dahlgren med sin mest populära skivproduktion till de svenska artister som sålt bäst (se Lilliestam 2013: 158 och 177). Hon är också en förgrundsgestalt för rocktexter skrivna just på svenska, och uppfattas ibland som mera seriös eller ”finkulturell” än många andra artister (se vidare avsnitt 3.5.6). Eva Dahlgrens artistskap och rocktexter är ännu till stora delar utforskade, och min avhandling bidrar till att fylla denna kunskapslucka. Det enda tidigare mera omfattande vetenskapliga arbetet inom området är medieforskaren Hillevi Ganetz (1997) avhandling *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt* (se vidare i forskningsöversikten, avsnitt 1.7).

Arbetet handlar ändå inte ”bara” om Eva Dahlgren, även om hennes artistskap och låtskrivande i sig är värda en analys. Görandet av Eva Dahlgren belyser också ett görande som är typiskt i rock- och popsammanhang där framför allt föreställningar om *autenticitet*

³ Laura Ahonens (2007) modell presenteras och diskuteras närmare längre fram i arbetet, se avsnitt 3.3.

⁴ I en lista över ”Århundradets bästa svenska artister” i *Aftonbladet*, refererad av Lars Lilliestam (2013: 64), är Eva Dahlgren och Neneh Cherry de enda kvinnorna bland de 25 högst placerade.

(om autentisk musik, autentiska artister versus de icke-autentiska) är centrala. I processen där olika bilder skapas av Eva Dahlgren, skapas och förhandlas också olika föreställningar om autenticitet (oftast via bilden av Eva Dahlgren som autentisk), vilket speglar pågående diskussioner kring autenticitet inom populärmusikens område generellt. Som också Hillevi Ganetz (1997: 270) lyft fram är autenticitet eller äkthet dessutom ett centralt tema i Dahlgrens rocktexter. Även musikvetaren Lars Lilliestam (2013: 178) lyfter fram att Dahlgrens texter ofta behandlar ett sökande efter äkthet. Ytterligare har Tero Julkunen (1996: 49–53) i sin avhandling pro gradu diskuterat idealet att våga vara sig själv, ärlig och äkta, som ett viktigt tema i skapandet av ett jag i Eva Dahlgrens sångtexter.

Autenticitetsdiskussionen, särskilt i rockkulturen, är det viktigaste teoretiska sammanhanget för avhandlingen. Samtidigt som autenticitet är ett återkommande ideal inom speciellt rockmusiken framstår autenticitetsbegreppet ur forskningens synpunkt ofta som problematiskt, vilket ger upphov till livliga diskussioner kring begreppet (se till exempel Keightley 2001, Fornäs 1994, Moore 2002 och Englund & Jörngården 2011 samt vidare i avsnitt 2.1–2.7). Avhandlingen är därför också ett inlägg i de livliga forskningsdiskussionerna kring autenticitet i konstsammanhang, särskilt i fråga om populärmusik. Avhandlingens teoretiska perspektiv är därmed av intresse även för forskning kring andra rock- och popartister än Eva Dahlgren. Trots att rocksammanhanget, framför allt dess autenticitetsdiskussion, är av central betydelse i denna studie kan man redan här lyfta fram att många av de mönster, ideal och föreställningar som framträder i analysen och hänger samman med autenticitetsdiskussionen, ändå inte är totalt nya eller unika för just rocken. Samma mönster eller åtminstone varianter av dessa föreställningar kan spåras längre bakåt i tiden, i musikhistorien, olika konstsammanhang eller kulturen generellt. Det syns exempelvis i att en del av tankemönstren har sina rötter i romantiken (se vidare avsnitt 2.3 och 5.2.2.1) eller har förekommit i samband med diskussioner kring jazzmusik (se vidare avsnitt 2.4, se även not 23).

Centrala i görandet av Eva Dahlgren är också föreställningar om Dahlgren som *skapande konstnär*, kreativ källa bakom sin musik och sina texter, något som hänger ihop med autenticitetsdiskussionen. Denna aspekt, som jag i avhandlingen valt att beteckna som ”authorship”⁵, förhandlas såväl i Dahlgrens rocktexter som i pressmaterialet. I analysen av rocktexterna syns diskussionerna kring autenticitet och authorship genom att jag uppmärksammar konstnärskapstematiken och autenticitetstemat som båda är centrala i Dahlgrens textproduktion. Avhandlingen griper genom behandlingen av authorship in i diskussionerna kring författarens ”död” och (i ännu högre grad) den författarens *återkomst*, som under de senaste decennierna diskuterats i forskningen kring både skönlitteratur och populärmusik. Dessa diskussioner har ofta förts med utgångspunkt i de klassiska essäerna av den franska litteraturteoretikern Roland Barthes och hans landsman, filosofen Michel Foucault, ursprungligen publicerade 1967 respektive 1969 (se Barthes 2006 och Foucault

⁵ För motivering av mitt val att använda de engelska begreppen ”author” och ”authorship”, se vidare avsnitt 2.8.1.

2002, se även Burke 2006b och Negus 2011).

Också Dahlgrens position som kvinnlig artist har betydelse i dessa sammanhang. Forskningen i populärmusik har visat på den kvinnliga populärmusikartistens villkor, till exempel hur den kvinnliga artisten ofta utdefinieras ur bilden av den traditionella ”autentiska” rockartisten och den geni- eller konstnärsmyt som i vanliga fall är manligt kodad (se vidare Frith & McRobbie 1990, Cohen 1997 och Mayhew 1999: 63–68). Särskilt i analysen av avhandlingens pressmaterial belyser denna studie hur Dahlgrens autenticitet förhandlas och hur synen på hennes skapande och ”authorship” ser ut mot bakgrund av forskning som belyser kvinnors position i rockbranschen och -kulturen. Avhandlingen är därmed också ett bidrag till denna gren av populärmusikforskningen⁶.

I avhandlingen studeras görandet av föreställningar om ”Eva Dahlgren” i rocktexter och pressmaterial under perioden 1980–2000. Man kunde även undersöka Dahlgrens artistskap finnan hon (vid övergången mellan 1970-talet och 1980-talet) blev känd för en bredare publik och hur Dahlgren-bilden utformat sig under det allra senaste decenniet (efter år 2000). I det här sammanhanget har jag ändå valt att se på Dahlgrens debut inför den stora publiken kring år 1980, hennes stora framgångar vid övergången mellan 1980- och 1990-talet samt hennes etablering som ett av de största namnen särskilt inom svenskt populärmusikliv fram till år 2000. Jag har valt denna tidsperiod eftersom det är under denna period som grundstenarna läggs för Dahlgren-bilden och Dahlgrens artistskap. *Görandet* är alltså speciellt intensivt under denna period, eftersom det redan finns föreställningar knutna till en mera etablerad artist (även om de visserligen i vissa fall kan förändras eller nyanseras).⁷ Att se på görandet av Dahlgren under 1980–1990-talet har också den fördelen att vi redan har ett visst tidsavstånd till perioden, vilket ger perspektiv i analysen.

Valet av material motiveras mera utförligt i avsnitten 1.3 och 3.2. Redan här kan dock sägas att både pressens rockjournalistik och rocktexter är centrala i förhållande till hur föreställningar om autenticitet skapas i rocksammanhang. Rocktexter (som också var utgångspunkten för detta avhandlingsprojekt) var centrala som platser för autenticitetsskapande redan på 1960-talet då grunden lades för rockens autenticitetstanke, exempelvis i form av uppfattningen om rocken som seriös konst. Artister som Bob Dylan och Leonard Cohen uppnådde då en status som rockpoeter. Deras texter kontrasterades mot poptexter som förmodades vara mera kommersiella och ytliga, och de publicerades i antologier med (det som upphöjdes som) seriös rockpoesi (Frith 1988b 117–118, Astor 2010: 144 och Lilliestam 1998: 154).

Som Lars Lilliestam (2013: 178) påpekar är Eva Dahlgren på svenskt håll en av de artister som

⁶ I denna avhandling använder jag ”populärmusikforskning” som ett samlande begrepp för den forskning som görs i populärmusik inom särskilt musikologin och sociologin, men också till exempel medieforskning och andra discipliner.

⁷ I Dahlgrens artistskap är min bedömning dock att det inte senare skett några radikala förändringar i bilden av henne som skulle motivera en närmare analys av senare material.

hävdar en seriös och sofistikerad inställning till det egna musikskapandet. Huvudsakligen har Dahlgren själv skrivit både texterna och musiken på sina skivor. I receptionen av Eva Dahlgren framhålls också rocktexterna och skrivandet som viktiga för henne, och kan ses som ett led i ett görande av Dahlgrens autentiska image (se vidare i avsnitt 3.5.5). Samtidigt har Dahlgren som kvinnlig artist svårare att hävda sig som seriös konstnär. Pressmaterialet om Dahlgren är också centralt för autenticitetsdiskussionen eftersom den skrivna rockjournalistiken redan på 1960-talet var ett grundläggande sammanhang där rock värderades och där rockens autenticitetsdiskurs fick sin början, samt för att autenticitetstanken fortfarande i våra dagar genomsyrar mycket av rockjournalistiken (se vidare i avsnitt 3.1. och till exempel i Jones & Featherly 2002: 19–20 och 31–35, Atton 2009: 53–54 och Frith 1987: 136–137).

Denna avhandling har följande upplägg. Förutom de viktigaste utgångspunkterna för arbetet (syfte, frågeställningar, material, metod), behandlar första kapitlet publikens betydelse i rocksammanhang och Eva Dahlgrens artistskap i korthet samt forskningsläget gällande Dahlgren. Det andra kapitlet presenterar de viktigaste teoretiska ramarna, särskilt autenticitetsbegreppet och -diskussionen. I det andra kapitlet behandlas också forskningsdiskussioner kring ”authorship” och författarens betydelse, samt teori gällande identitet, vilken ligger *under* teorierna om autenticitet och authorship och som kan anknytas till publikens betydelse. I samband med detta diskuteras också begreppet ”görande” (av Eva Dahlgren). Därtill behandlas den konstruktionistiska vetenskapssynen som är sammanvävd med ett begrepp som görande och som även påverkar analysen i detta arbete.

I det tredje kapitlet analyseras pressmaterialet och sätts i relation till de övergripande frågeställningarna och den teoretiska ramen, särskilt autenticitetsdiskussionen i rockjournalistiken. Centrala frågeställningar i kapitlet är: vilka föreställningar om autenticitet, både generellt och mera specifikt om Dahlgren som autentisk, speglas i pressens behandling av henne? På vilka sätt förhandlas Dahlgrens autenticitet?

I det fjärde kapitlet behandlas rocktexten som genre och forskningsobjekt, eftersom musiktextforskningen i sig är ett marginaliserat forskningsområde, och det är långt ifrån självklart för läsare med en annan forskningsbakgrund hur detta material ska hanteras analytiskt och vetenskapligt. Jag betraktar alltså rocktexten som en genre, en historiskt bestämd kategori av litterär text som kännetecknas av grundläggande gemensamma (genretypiska) drag, trots att den samtidigt utgör en del av genren rocklåt. I kapitel fem analyseras sedan ett urval av Dahlgrens rocktexter, också med utgångspunkt i autenticitetsdiskussionen och begreppet authorship. Det sjätte kapitlet sammanfattar och diskuterar resultaten i avhandlingen samt föreslår vägar vidare för forskningen på området.



1.2 DET LITTERATURVETENSKAPLIGA OCH DET INTER-DISCIPLINÄRA PERSPEKTIVET I ARBETET

Avhandlingen är litteraturvetenskaplig och skrivs i läroämnet nordisk litteratur. Genom sitt fokus på Eva Dahlgren, alltså *författaren* till rocktexterna – kan arbetet anknytas till den nämnda utvecklingen inom litteraturforskningen som åter lyft fram författaren som en viktig kontext i beskrivningen och tolkningen av litterära texter. På grund av ämnets natur är avhandlingen också interdisciplinär, med öppningar särskilt mot musikvetenskap, sociologisk forskning kring populärmusik och medieforskning.

Interdisciplinaritet (Interdisciplinarity) innebär enligt den amerikanska samhällsvetaren Moti Nissanis (1997: 203) definition i artikeln, ”Ten Cheers for Interdisciplinarity: The Case for Interdisciplinary Knowledge and Research”, att forskningen kombinerar komponenter från två eller flera vetenskapsområden exempelvis i syfte att skapa ny kunskap. Mitt arbete är interdisciplinärt eftersom jag utnyttjar begrepp och källor som har sitt ursprung i flera discipliner. Mitt arbete kan också kallas interdisciplinärt i den betydelsen att det övergripande syftet och materialet inte enbart ser till det man i en bred bemärkelse kunde kalla (skön)litteratur. ”Görandet” av Eva Dahlgren ligger i fokus och i avhandlingen studeras även pressmaterial vid sidan om rocktexterna.

Ett interdisciplinärt perspektiv innebär vissa risker och ställer en forskare inför en rad utmaningar. Vetenskaps- och teknologiforskaren Henrik Bruun et.al. (2005: 60–61) presenterar i boken *Promoting Interdisciplinary Research. The Case of the Academy of Finland* hinder på flera olika nivåer som den interdisciplinära forskningen kan stöta på. Det kan handla om kunskapsmässiga hinder som beror på att forskare har begränsad kännedom om andra discipliner än den egna och om kulturella hinder som beror på att forskare inom olika discipliner exempelvis argumenterar och uttrycker sig på olika sätt (till exempel använder samma begrepp i olika betydelser, se även Bruun et.al. 2005: 65). Det kan även handla om metodologiska hinder då olika sätt att genomföra en undersökning kolliderar. Därtill kommer ännu till exempel psykologiska hinder som beror på attityder och en identitet som är knuten till den egna, ursprungliga disciplinen och strukturella hinder som hänger ihop med hur de vetenskapliga institutionerna är uppbyggda och organiserade.

Samtidigt medför ett interdisciplinärt perspektiv också vinster och kan rentav vara nödvändigt då man behandlar vissa forskningsämnen och –material. Moti Nissani presenterar i sin artikel en rad argument för interdisciplinär forskning och kunskap:

- 1.) Att kreativitet och nyskapande inom vetenskapen ofta förutsätter kunskaper inom flera vetenskapsområden.
- 2.) Att ’invandrare’ ofta för med sig viktiga bidrag till sitt nya område.
- 3.) Att forskare som har kunskap om flera discipliner än en kan upptäcka fel som begås av dem som håller fast vid ett vetenskapsområde.
- 4.) Att en del intressanta och viktiga forskningsämnen s.a.s. faller emellan de traditionella disciplinerna.

- 5.) Att många intellektuella, sociala och praktiska problem förutsätter ett interdisciplinärt grepp.
 - 6.) Att interdisciplinär kunskap och forskning kan påminna oss om hur idealet om samstämmighet vad gäller kunskap ("unity-of-knowledge ideal") präglar forskningen.
 - 7.) Att interdisciplinära forskare har möjlighet att vara mera flexibla i sin forskning.
 - 8.) Att interdisciplinära forskare i högre grad tillåter sig nöjet att resa i nya länder intellektuellt sett.
 - 9.) Att interdisciplinära forskare kan bidra till att överbygga kommunikationsklyftor i det akademiska och därigenom också kan bidra till att frigöra det akademiska samfundets enorma intellektuella resurser så att dessa kan främja större social rättvisa och ett mera rationellt samhälle.
 - 10.) Att interdisciplinaritet, genom att överbygga klyftor mellan discipliner, kan bidra till att försvara den akademiska friheten.
- (Nissani 1997: 201, min översättning)

I mitt arbete är det framför allt argument nummer 1, 2, 4, 5 och 7 som är relevanta. För en nyskapande undersökning av Eva Dahlgrens artistskap och rocktexter, samt rocktexten som genre och autenticitetsdiskussionen, skulle det bli allt för begränsande att enbart hålla sig inom litteraturvetenskapens domäner (se argument 1). Samtidigt är de perspektiv från andra vetenskapsområden som jag använder i arbetet till nytta för litteraturvetare som undersöker liknande frågor men i ett litterärt sammanhang, exempelvis litterärt kändisskap eller författarens återkomst i litteraturen och litteraturvetenskapen. Likaså kan de perspektiv från litteraturvetenskapen som finns i arbetet ge nya insikter åt forskare som undersöker populärmusik inom andra discipliner, så som musikvetenskap eller sociologi, till exempel vad gäller rocktextens betydelse och metoder för att analysera rocktexter (se argument 2.). Mitt forskningsämne, att diskutera "görandet" av Eva Dahlgren genom studier av både pressmaterial och rocktexter, drar också nytta av och förutsätter rentav ibland utflykter till andra vetenskapsområden. Dessa utblickar mot andra vetenskapsområden hjälper en att hantera sådana frågor som uppstår i arbetet och som litteraturvetenskapen inte fullständigt kan besvara (se argument 5). Rocktexter är slutligen redan i sig ett forskningsmaterial som ligger i gränslandet mellan litteraturvetenskap och den populärmusikforskning som bedrivs inom till exempel musikologin och sociologin (se argument 4). Utblickarna mot olika vetenskapsområden innebär att jag i min diskussion är mindre "låst" av en enda disciplin eller en enda teori (se argument 7).⁸ Dock ligger mitt eget expertisområde inom litteraturvetenskapen och det är den litterära analysen och textanalysen som ligger i fokus för arbetet. Perspektiven från andra vetenskapsområden ligger utanför min egen huvudsakliga expertis, men ger mig alltså stöd i arbetet.



⁸ Se även Heikki Mikkeli & Jussi Pakkasvirtas (2007: 95–103) bok *Tieteiden välissä? Jobdatus monitieteytyteen, tieteidenvälisyyteen ja poikkieteytyteen*, för en bra sammanfattning av fördelar med ett interdisciplinärt perspektiv och de hinder som till exempel interdisciplinär forskning kan stöta på.

1.3 MATERIAL

I avhandlingen undersöks ett urval rocktexter och ett pressmaterial från åren 1980–2000, som är en grundläggande formativ period i Dahlgrens karriär. Mot slutet av avhandlingen ställs dessa material också mot varandra i jämförande syfte. Pressmaterialet består av 73 tidnings- och tidskriftsartiklar som representerar den svenska och finlandssvenska pressens behandling av Dahlgren. För en närmare beskrivning av pressmaterialet och insamlingsmetoden samt motivering av urvalet hänvisar jag till avsnitt 3.2. Vad gäller rocktexterna består mitt material av 10 texter, också de från perioden 1980–2000, eller i praktiken åren 1980–1999 (då Dahlgren inte gett ut någon skiva med ny musik år 2000). Urvalet av rocktexter att analysera baserar sig på bekantskap även med Dahlgrens övriga textproduktion. I belysande syfte kommer jag också ibland att hänvisa till och jämföra med andra rocktexter av Dahlgren.

I urvalet av texter att analysera närmare har jag strävat efter en viss tidsmässig spridning, så att olika skeden av Dahlgrens karriär under den tjugoförårsperiod jag undersöker ska vara representerade. En stor del av de låtar jag valt att analysera hör till Dahlgrens mest kända och spelade låtar, till exempel ”Jag klär av mej naken” (1987), ”Ängeln i rummet” (1989) och ”Vem tänder stjärnorna” (1991). Detta motiveras av att jag bedömer de populäraste låtarna vara mera avgörande för Eva Dahlgren-bilden och görandet av Dahlgren i medier och inför publiken än låtar som är mindre kända och spelade. Därför analyseras till exempel flera låtar från Dahlgrens mest framgångsrika skiva *En blekt blondins hjärta* (1991). Ett konkret exempel som belyser hur de mest framgångsrika och kända låtarna och skivorna är betydelsefulla för bilden av Eva Dahlgren är att medier (till exempel i rubriker) efter den nämnda succéskivan ofta refererar till Dahlgren med olika varianter av ”blekt blondin” eller ”blondin” (se avsnitt 1.6, 3.4.2, 3.5.2 och 5.2.2.5).

I mitt urval har jag också intresserat mig speciellt för texter som på ett mera explicit sätt refererar till Dahlgren själv och till hennes konstnärskap, till exempel texter som markerar en vändpunkt i karriären. Musikologen Keith Negus (2011: 618–619) har påpekat fenomenet att en del sångtexter rentav kan vara skrivna för att bidra till artistens publika persona, men verkar då se detta som ett fenomen som särskilt förekommer hos artister vars låtar är skrivna av någon annan. Själv menar jag att även en artist som själv skriver sina låtar kan bidra till görandet av den egna artistrollen. Exempelvis Dahlgrens ”Jag ger mej inte” (1980) kan läsas som en uppgörelse med schlagerbranschen och en övergång till ett rebelliskt rockideal. ”Lai lai” (1999) är ett annat exempel och har uppfattats som en konstnärlig ”hemkomst” efter den stora succén och en konstnärlig kris vid början av 1990-talet.⁹ Också dessa texter är viktiga i görandet av ”Eva Dahlgren” eftersom de så explicit tar ställning till och delvis omdefinierar bilden av Dahlgren.

I analysen av rocktexter har jag valt ett mindre material eftersom detta medger fördjupning

⁹ För närmare analys av dessa låtar, se avsnitt 5.2.1.1 och 5.2.2.5.

på en mera detaljerad nivå i hur föreställningar om Eva Dahlgren skapas i texterna. Sammantaget är materialet, rocktexterna och pressmaterialet, ändå tillräckligt stort och representativt för att visa på centrala och genomgående drag i hur Dahlgren konstrueras. För att analyserna av olika rocktexter ska vara jämförbara med varandra har jag valt ut texter som är svenskspråkiga, som i bred bemärkelse kan definieras som ”rock” (se avsnitt 4.2 för definitioner av rock samt hur jag använder begreppet), som Dahlgren författat själv och till vilka hon även komponerat musiken. Detta innebär att Dahlgrens konstmusiklåtar (på skivan *Jag vill se min älskade komma från det vilda*, 1995) faller utanför analysen. Dahlgren har inte komponerat musiken till dessa, och jag anser inte att de kan definieras som ”rock” ens i en vid bemärkelse. Det konstmusikaliska projektet har visserligen i någon mån ett intresse då man ser till görandet av Eva Dahlgren, också sett i ett rocksammanhang, och jag behandlar det därför i analysen av pressmaterial (där det självklart kommer upp). Däremot anser jag alltså att analys av de konstmusikaliska (musik)texterna faller utanför ramarna för detta arbete eftersom jag fokuserar på autenticitetsdiskussionen och konstruerandet av artistrollen främst i ett rocksammanhang.

Också de av Dahlgrens låtar som är skrivna på engelska faller utanför mina mera detaljerade analyser (låttexter på engelska nämns dock ställvis i jämförande syfte). Under den period jag undersöker finns en del låtar på engelska på de allra tidigaste skivorna, samt engelska versioner av en del låtar, särskilt på skivan *En blekt blondins hjärta* som även utkom i en engelsk version.¹⁰ Dahlgrens produktion på engelska har dock inte haft ett större genomslag, så jag anser dem vara mindre relevanta för skapandet av Dahlgren-bilden. Trots att Dahlgren i början av sin karriär hävdade engelskans fördelar som sångspråk (se vidare i avsnitt 3.5.2) så dominerar svenskan som Dahlgrens sångspråk. Som även musikvetaren Lars Lilliestam (2013: 176–181 och 132–134) konstaterar, har Dahlgren framför allt blivit känd som en central gestalt för rock på svenska. Senare har Dahlgren visserligen behållit en nyanserad syn på språkvalet. Hon har till exempel berättat i intervjuer att hon först skriver så kallade ”blajtexter” på engelska (eller på ”blaj-italienska” när hon skriver ballader) som hon senare ersätter med svenska texter (se Niklasson 1991: 9 och Nielsen 1999). Detta sätt att arbeta har hon förklarat dels med att hon måste ha något att sjunga på medan hon skriver själva musiken, dels med att det är ”något som sitter i blodet – så låter musik”, alltså att det finns en (engelsk) språkklang som hör intimt samman med rockmusik.¹¹ Men hon har också framhävt fördelarna med att skriva låtar på svenska (se till exempel artistcitaten i Lilliestam 2013: 266–268).

När man undersöker ett urval rocktexter av Eva Dahlgren finns det, liksom alltid då det gäller tolkning av rocktexter, skäl att ställa frågan: vilken rocktext? Rocktexter förekommer nämligen i olika, både skriftliga och framförda, varianter. Litteraturvetaren Karin Strand

¹⁰ Också då Dahlgren under en kort tid ingick i gruppen Buddaboys skrev och framförde hon låtar på engelska. Buddaboysprojektet, som blev mera av en parentes i karriären, ligger efter den period jag undersöker i avhandlingen.

¹¹ Att Dahlgren även säger sig skriva texter på ”blaj-italienska” tolkar jag som att hon menar att italienskan har en särskilt melodisk klang, en rytm som går väl ihop med ballader.

(2003: 71–72) skriver exempelvis i sin avhandling om sentimentala schlagers, under just rubriken ”Vad är ’texten?’”, att musiklyriken har minst två olika representationsformer: den tryckta eller nedskrivna texten och orden i framförandet. Den senare formen fungerar i en del avseenden annorlunda än en skriven text. Litteraturforskaren och anglisten Betsy Bowden (1982: 2) beskriver exempelvis i sin studie i Bob Dylans rocktexter och musik, hur framförandet innebär en tolkning av orden, och hur de framförda orden medför en flexibilitet som inte finns i den text som är tryckt på baksidan.

Om vi utgår från Eva Dahlgrens produktion kan man säga att det finns en skriven version av rocktexterna i skivomslagens texthäften och ytterligare en annan skriven version av flera texter i boken *För att röra vid ett hjärta* (2000), där Dahlgren publicerat huvuddelen av sin textproduktion dithittills. Därtill finns en framförd version av texterna inspelad på hennes skivor och av vissa låtar finns till och med flera olika inspelade versioner. Dessutom har det gjorts otaliga liveframförda versioner av hennes låtar vid konserter och andra uppträdanden. Dessa finns i en del fall inte längre bevarade, men i andra fall inspelade på tv, i radio eller på skiva. Därtill kan nämnas till exempel musikvideor av vissa låtar, som utgör ytterligare en egen framställningsform.¹²

I vissa fall kan det finnas stora skillnader mellan olika varianter av samma text, även om varianterna framförs av samma artist, exempelvis på grund av medveten improvisation från artistens sida.¹³ Också om alla artister inte improviserar så mycket, innebär varje nytt framförande av en låt en ny variant med större eller mindre förskjutningar antingen i själva texten eller i kontexten (musiken, framförandesituationen, miljön) som påverkar hur texten uppfattas.

I den här avhandlingen har jag valt att i första hand utgå från de sjungna texterna, i inspelad form på cd-skiva eftersom dessa håller en hög teknisk kvalitet vilket är en stor fördel i analysarbetet (se vidare avsnitt 5.1.2). I fall då det är betydande kommer jag även ställvis att hänvisa till andra versioner av låten eller texten, och andra former för framförande, exempelvis musikvideor och konsertframträdanden.

Musikvideon är en framställningsform som kommer in starkt under 1980-talet och blir viktig i marknadsföringen av musik samt av litteraturvetaren Ulf Lindberg (1995: 14) betraktats som en slags auktoriserad lättolkning som är särskilt viktig för vissa artister. I denna avhandling har jag inte för avsikt att undersöka dessa andra former av framföranden mera systematiskt eller säga något generellt om dem eftersom jag är ute efter att främst analysera det *skriftliga* görandet av Eva Dahlgren i texter (med vissa öppningar mot musiken, i form av den röst som framför orden), och inte av till exempel ett visuellt görande. Trots att enstaka videor av Dahlgren har haft ett större genomslag så ligger

¹² Se även Eckstein (2010: till exempel s. 87–92) om olika medieringsformer.

¹³ Litteratursociologen Johan Svedjedal (2004: 24–26) har exempelvis beskrivit Bob Dylans varierande och improviserade varianter av sina egna sånger, som resulterat i ett otal illegalt inspelade varianter av samma låtar, ett ämnesområde som även Betsy Bowden (1982: till exempel sid. 2 och 5) varit inne på.

tonvikten i hennes artisterskap mera på rocktexterna och musiken. Det syns till exempel i att musikvideorna knappt nämns i mitt pressmaterial. Videorna bedömer jag alltså som visserligen viktiga, men inte avgörande på samma sätt som för en artist som Madonna (vilket är Ulf Lindbergs 1994: 14 främsta exempel).

Eftersom avhandlingen främst fokuserar på hur det skriftliga görandet av ”Eva Dahlgren” ser ut i ett textmaterial har jag valt att studera görandet på en noggrann och detaljerad nivå i de enskilda texterna, särskilt vad gäller rocktexterna. Metoden är alltså i högsta grad en *kvalitativ* textanalys där de enskilda texterna får relativt stort utrymme, också i själva avhandlingstexten. Därför kan det material som analyseras redan av utrymmesskäl inte vara alltför stort.

En given utgångspunkt är att jag studerar hur görandet av (den autentiska) Eva Dahlgren kommer till uttryck i *just detta* material, som givetvis *bidrar* till görandet som helhet. Syftet är alltså inte att ge en heltäckande analys av hur Eva Dahlgren görs i *alla* rocktexter eller pressartiklar under samma period (liksom inte heller i alla andra sammanhang där föreställningar om Dahlgren skapas). Syftet är heller inte att försöka ”bevisa” att Dahlgren görs på samma sätt i alla sammanhang under samma tid, även om de andra sammanhangen för görandet av Eva Dahlgren är en självklar kontext. Syftet är i stället att utifrån ett tillräckligt stort och representativt textmaterial visa på centrala och återkommande tendenser i hur föreställningar om Eva Dahlgren och om autenticitet skapas och förhandlas i detta material. I materialet syns tydliga återkommande drag och även vissa utvecklingslinjer i hur Dahlgren ”görs”.

Pressmaterialet är ändå ett större material där även möjligheten till generaliseringar är större. Därför har jag valt att vara mera övergripande i min analys av det och i själva avhandlingstexten sammanfattat min analys under tematiska rubriker för att lyfta fram centrala teman och drag i hur Dahlgren görs i materialet. Att pressmaterialet således ger en mera generaliserbar bild av hur Dahlgren görs innebär att min analys av det också fungerar som en bakgrund mot vilken jag kan spegla de mera ingående analyserna av rocktexterna. (För ytterligare synpunkter på hur jag hanterar pressmaterialet metodiskt hänvisar jag till avsnitt 3.2 och 3.3).

1.4 METOD

Den primära textanalytiska metoden i avhandlingen är dels *tematisk*, dels *kontextualiserande*. Att analysen är tematisk innebär att den primärt intresserar sig för texternas innehållsliga aspekt, vad texterna *handlar* om eller deras ”aboutness”, som teorin kring tematiska studier har formulerat det (Bremond & Pavel 1995: 181–182, Brinker 1995 och Möller-Sibeliuss 2010: 87). Menachem Brinker (1995: 34), forskare i modern hebreisk litteratur och hebreiska, konstaterar dock att ett tema inte är allt som texten handlar om, utan det den signifikativt handlar om (”the things which it is significantly or importantly about”).¹⁴ I denna avhandling innebär den tematiska metoden att syftet i analyserna är att lyfta



fram och diskutera de centrala tematiska, innehållsmässiga spår som jag följer i arbetet: autenticitetstematiken, skapandet av en autentisk Eva Dahlgren eller ett autentiskt jag och konstnärskapstematiken (authorship). Visserligen lyfter jag också fram en del formmässiga, stilistiska och språkliga drag i texterna (särskilt i rocktexterna), men dessa beskrivningar är underordnade syftet att diskutera och analysera de centrala tematiska linjerna.

Att analysen är kontextualiserande innebär att jag inte enbart studerar texterna i sig, utan i analysen också förhåller mig till centrala sammanhang utanför texterna, nämligen autenticitetsbegreppet och -diskussionen särskilt i rocksammanhang, Dahlgrens artistskap (görandet av Dahlgren) som helhet samt diskussionerna kring konstnärskap och författarskap. En grundläggande tanke i en kontextualiserande analys är att litteraturen, lite gammalmodigt uttryckt, berättar något om livet eller om verkligheten utanför texten. Eva Dahlgrens rocktexter speglar exempelvis föreställningar och frågor om autenticitet som är centrala för rockkulturen, för samtidskulturen överlag och för den enskilda individens (lyssnarens) identitet.

Mot bakgrund av den skillnad forskare gjort mellan *kontextualism* som betonar textens förhållande till kontexter och *radikal kontextualism*, ett perspektiv som principiellt inte gör någon skillnad mellan kontext och text, eller som betraktar kontexten som det egentliga undersökningsobjektet, (se Malmio 2009: 10 och Kovala 1998: 91) företräder mitt arbete den tidigare nämnda formen. Min utgångspunkt ligger primärt i själva texten; det är den (och inte kontexterna) som utgör mitt främsta studieobjekt, medan kontexterna undersöks främst för att de förklarar och bidrar till textens betydelse. I likhet med forskaren i samtidskultur Urpo Kovala (1998: 89) menar jag att det inte behöver föreligga en konflikt mellan kontextualism och ett erkännande av textens egenart och textcentrerad metod. Detta innebär inte ett förnekande av att texterna har att säga om sammanhang utanför texten. Med utgångspunkt i Dahlgrens rocktexter och pressmaterialet belyser jag och ger nya perspektiv på de centrala kontexterna: autenticitetsdiskussionen i rocksammanhang och till exempel den kvinnliga artistens villkor i rocken.

Som Urpo Kovala (2000: 84–87) lyfter fram finns det alltid en rad olika kontexter på olika nivåer som kunde undersökas, och alltså inte en enda given kontext som belyser texten. En kontextuell analys kräver alltså att man öppet definierar *vilken* kontext man undersöker. Textens betydelse ska heller inte förankras i en enda, på förhand vald kontext. Själv menar jag att texten ska vara avgörande för valet av kontexter. Som min inledande beskrivning i avhandlingen visar har arbetsprocessen med avhandlingen följt detta ideal; det är läsningen av rocktexter som styrt mitt val av centrala kontexter, autenticitetsdiskussionen

¹⁴ Temat kan, som Brinker (1995: 34) påpekar, inte ligga på en alltför trivialt detaljerad nivå, men heller inte vara alltför allmänt och abstrakt. Att säga att exempelvis Eva Dahlgrens "Blå hjärtans blues" (1991) handlar om en kvinna som går hem en kall vinterdag i skärgården är lika otillräckligt betraktat som tema, som att säga att den handlar om "livet" eller om "kärleken".

och görandet av Eva Dahlgren. Denna princip stöder också metoden att utgå från de enskilda texterna, att inte enbart lyfta fram de drag i texterna som anknyter till de valda kontexterna, utan respektera texternas integritet och mångfald. Därför kommer jag i viss mån också att belysa andra teman och drag som är centrala i de rocktexter jag valt att studera. Syftet med detta grepp är att visa att de teman och drag som anknyter till de valda kontexterna faktiskt är centrala om man ställer dem i relation till texterna som helhet.

När man inleder ett avhandlingsprojekt om rocktexter så ställs man oundvikligen inför en fråga, som också är metodisk: ”vad tänker du göra med musiken?”. Hur ska man läsa en rocktext? Kan man alls *läsa* den – eller hör den ouppslösligt ihop med musiken? Frågor kring rocktexten som genre behandlas mera utförligt i avsnitt 4.3, men den centrala frågan om musikens betydelse tar jag upp redan här eftersom en del läsare kanske redan hunnit ställa den för sig själva.

En invändning mot frågan vad jag ”tänker göra med musiken” är att text och musik, enligt min uppfattning, faktiskt *är* oskiljaktiga i rocktexter. Det innebär att texten i detta sammanhang också är *en del av* musiken, och att undersöka musiktexten redan i sig betyder att man ”gör något med musiken”.

Det finns ändå aspekter av musiken som ligger utanför texten, men samtidigt går i dialog med den. Och framför allt: det är svårt att greppa det musikaliska om man enbart gör en analys av texten, med utgångspunkt i litteraturvetenskapliga metoder som utvecklats för tolkning av icke-sjungna texter. Det finns till exempel ingen etablerad metod för att undersöka litterära texter som (en del av) musik.¹⁵ I denna avhandling finns inte utrymme för att göra en heltäckande analys av både musik *och* text i Eva Dahlgrens produktion. En orsak till detta är att inte heller musikvetenskapen har något självklart svar på hur man ska undersöka textens och musikens samlevnad i rockmusiken. Jag ser det ändå som värdefullt om jag kan säga något (om än inte allt) om relationen text – musik hos Eva Dahlgren. Jag väljer alltså inte bort musiken helt och hållet. Jag fokuserar på en aspekt av det musikaliska, det vokala framförandet framom andra musikaliska aspekter, vilket kan motiveras med att denna aspekt av musiken så att säga ligger närmast rocktexterna, som i sin tur ligger i fokus för hela arbetet. Egentligen ligger det vokala framförandet i ett gränsland där man kan fråga sig: var slutar texten, var börjar musiken?

Ett av mina metodiska grepp har jag utvecklat för att på detta sätt ”göra något med musiken” och studera den sjungande rösten. För att komma åt dialogen mellan ord och sjungande röst använder jag mig av en transkriptionsmetod som ursprungligen utvecklats inom samtalsanalysen. I denna markeras olika röstliga och framförandemässiga signaler, så som betoning, sänkt eller förhöjd röststyrka, med olika symboler, och blir därmed synliga samt lättare att greppa, beskriva och inkludera i tolkningen av texten. Jag beskriver

¹⁵ För en diskussion kring musikens betydelse i sången på ett mera musikfilosofiskt plan, se Eckstein (2010: 67–86).

den transkriptionsmetod jag använder mera i detalj i avsnitt 5.1.2.

Transkriptionen och analysen av framförandemässiga aspekter i den sjungande rösten är dock, i likhet med diskussion kring andra formmässiga aspekter i rocktexterna, underordnad den tematiska och kontextualiserande analysen i avhandlingen. Jag är alltså inte intresserad av *alla* framförandemässiga signaler som kunde beskrivas, utan främst av sådana som belyser den tematiska analysen. Transkriptionen gör ändå den sjungna texten mera åskådlig för läsaren. Redan transkriptionen i sig synliggör framförandemässiga aspekter även om jag inte har för avsikt att analysera dem alla i avhandlingen.

Transkriptionen har jag valt att hålla på en relativt avskalad nivå, vilket inte enbart motiveras med att det gör dem mera tillgängliga för läsaren. Min bedömning är att en vidareutveckling av transkriptionsmetoden eller en noggrann analys av till exempel notbilden i Eva Dahlgrens låtar visserligen i sig skulle ha ett intresse, men att det skulle kräva en egen avhandling, med ett annat syfte. Det kan nämnas att några forskare inom till exempel musikvetenskapens område gjort studier med syftet att komma åt de vokala aspekterna (så som fonetiska strukturer) i ett sångframförande, sångarens röst och uttryck eller dialogen mellan ord och musik (se Mossberg 2002, Salley 2011 och Tarvainen 2012). Dessa studier är lovvärda genom att de utvecklar konkreta metoder för analys av vokala aspekter i sångframförandet. Ett problem med analyser där man utvecklar sofistikerade metoder för att beskriva och tolka de vokala aspekterna är dock att den tematiska, innehållsmässiga analysen av rocktexten tenderar att bli relativt ytlig (om en sådan alls görs). Ordens semantiska betydelser riskerar ibland att tas för givna. Risken är också överhängande att man läser texten så att säga på en enda betydelsenivå, och att även en eventuell värdering av texten blir löst motiverad. Utan närmare motivering utgår till exempel populärmusikforskaren Keith Salley (2011: 429) i sin analys av fonetiska strukturer i poplåtar från att ett par låtar han studerar *saknar* eller har *liten* semantisk ("literal") betydelse, vilket kan jämföras med den tongivande sociomusikologen och populärmusikforskaren Simon Friths (1988b: 120) viktiga påminnelse om att även enkla poptexter har en betydelse (se vidare avsnitt 4.3.1).

Den beskrivna typen av analyser ser jag alltså som mindre betydelsefulla för de centrala frågeställningarna i detta arbete som jag valt att hålla på ett tematiskt plan: diskussionen kring görandet av "Eva Dahlgren" eller autenticitetsbegreppet. I den mån jag intresserar mig för musiken så intresserar jag mig inte för den tekniska uppbyggnaden av den, utan av de berättelser och associationer den väcker. Sångtexten och musiken är också svåra att undersöka på samma linje eftersom de talar "olika språk". Texten avbildar och beskriver en verklighet samt refererar till åtminstone relativt entydiga betydelser, till skillnad från musiken.

De teoretiska utgångspunkterna för föreliggande avhandling presenteras närmare i kapitel 2 samt i avsnitt 3.1 och 5.2.2.1. Några centrala verk som jag haft särskild nytta av i analysen kan nämnas redan här. Vad gäller forskningsdiskussionerna kring autenticitet, speciellt i förhållande till rock och populärmusik, går jag i dialog med den

svenska cultural studies-forskaren Johan Fornäs (1994) och hans distinktion mellan olika varianter av autenticitet samt med medie- och populärkulturforskaren Keir Keightley (2001) som i stället kontrasterar modernistisk och romantisk autenticitet samt gör den viktiga observationen att motstridiga föreställningar om det autentiska kan förekomma också inom samma genre eller artistskap. Deras begrepp är användbara för att diskutera olika autenticitetsföreställningar som möts och kolliderar i mitt material och i görandet av "Eva Dahlgren". Också musikologen Allan Moores (2002) diskussion kring begreppet "authentication" är betydelsefullt eftersom det belyser skapandet av autenticitetsföreställningar som just ett *görande*, samt ställer den viktiga frågan *vem* det egentligen är som autenticeras.

I diskussionerna mera specifikt kring authorship och konstnärskap har jag i analysen av rocktexter nytta av litteraturvetaren och romantikexperten Andrew Bennetts (2005) "The idea of the author" samt sociologen och medieforskaren Jason Toynbees (2003) "Music, Culture, and Creativity" för att diskutera en romantiskt inspirerad syn på konstnärligt skapande som kommer till uttryck i Dahlgrens texter. Laura Ahonens (2007) avhandling *Mediated music makers. Constructing author images in popular music* har varit belysande för att på ett åskådligt sätt diskutera de olika aktörerna och sammanhangen i görandet av Eva Dahlgren och hennes "authorship". I analysen av pressmaterialet har jag haft stor nytta av forskningen kring rockjournalistik, särskilt av diskussioner kring hur kvinnliga artister beskrivs och värderas av musiksribenter, bland annat i förhållande till begreppen autenticitet och authorship. Exempelvis utnyttjas artiklar av kommunikationsforskaren Kembrew McLeod (2002a), kvinnoforskaren Brenda Johnson-Grau (2002) och sociologen Emma Mayhew (2004).

1.5 PUBLIKEN

Till de viktiga aktörerna i rocksammanhang hör förutom artisten och medierna också publiken, som i sista hand är målgruppen för artistens produktion och som är avgörande för hennes popularitet. Publikens behov kan även ses som en bakomliggande förklaring till den autenticitetsdiskussion som förekommer i fråga om Eva Dahlgren och rock i allmänhet, vilket behandlas i avsnitt 2.9.2. I analyserna i avhandlingen talar jag också ställvis om publiken eller lyssnaren i Dahlgrens texter, men då uttryckligen en inskriven publik som (i viss mening) tilltalas i rocktexterna, och inte den verkliga publiken av kött och blod. En receptionsundersökning faller alltså utanför ramarna för min studie, ett val som kanske kräver en kort kommentar.

Publiken eller mera specifikt "fansen" utgör också ett objekt för populärmusikforskningen, även om det traditionellt inte funnits väldigt mycket kunskap om hur verkliga lyssnare uppfattar rocktexter.¹⁶ Samtida fan studies har ändå öppnat en del nya perspektiv på detta

¹⁶ Ett undantag är Ulf Lindbergs (1995) avhandling som innehåller en receptionsstudie, vid sidan om den egna analysen av rocktexter.

område (se till exempel Sandvoss 2005 och Kjellander 2013).

En orsak till att jag valt att inte göra en receptionsstudie bland publiken är den tidigare anförda: att alla aspekter av hur Dahlgren konstrueras omöjligtvis kan behandlas i en avhandling och att avgränsningar är nödvändiga. Eftersom jag däremot gör en receptionsstudie i min analys av pressmaterial, får jag redan perspektiv på hur en viss del av publiken, nämligen rockjournalisterna i materialet, diskuterar Eva Dahlgren och ger uttryck för tankar kring autenticitet. Visserligen utgör musikskribenter en särskild typ av publik med en speciell position av auktoritet och expertis inom rocken, vilket man inte ska glömma; man ska alltså inte låta sig förledas av rockjournalisternas ibland förekommande självframställning som objektiva representanter för den vanliga publiken¹⁷. Men likafullt är rockjournalisterna *också* musiklyssnare och publik, vilket innebär att en publiksynpunkt redan finns med i avhandlingen. (Se till exempel Jones & Featherly 2002: 32, Atton 2009: 53 och Gudmundsson et.al. 2002: 60).¹⁸

När man frågar efter en publiksynpunkt frågar man ofta också efter en typ av demokratisering, att få in de "vanliga lyssnarnas" tolkningar. När forskare inte skriver om publikens tolkningar tolkas det ibland som en form av elitism. Keith Negus (2011: 615) ger till exempel erkännande åt Roland Barthes för hans klassiska "avrättning" av författaren bland annat för att den innebär en vändning från författarens intention till läsarens insikt men menar att tillämpningarna av Barthes inte uppfyllt förväntningarna på demokratisering och den 'vanliga' läsarens födelse. Negus menar att författarens död tvärtom använts som argument för professionella kritikers och forskares prominenta läsningar.

Denna typ av rop på demokratisering bygger dock ofta på ett grundantagande som i sig är problematiskt och inte särskilt demokratiskt. Antagandet, som även har problematiserats av en del publikforskare (se till exempel Liikkanen 2000: 142–143), innebär nämligen en

¹⁷ Trots att en aspekt av autenticitetstanken varit att hävda att rock är konst och därför bör tas seriöst, kan man i rockkritiken tidvis se ett behov av att hålla en distans till kulturjournalistiken och mera betona folkligheten (som också är grundläggande i delar av autenticitetsdiskussionen, se till exempel Gudmundsson et.al. 2002: 47). Kulturjournalistiken beskrivs alltså ibland av rockkritikerna som seriös, akademisk, analytisk och därför icke-autentisk, främmande för det vanliga folket; ibland är 'teori' bannlyst, som på tidskriften Slitz, medan till exempel den tongivande musikjournalisten Jan Gradvall förefaller ha en mera ambivalent inställning till kultursidornas kritik (se till exempel Lindberg et.al. 2000: 362–363, 372, 374–375 och 379). Det finns även rockkritiker med en motsatt inställning, som kritiserar branschens infantilisering och frågar efter mera analys och kunskap, exempelvis rockjournalisten Håkan Lahger (se Lindberg et.al. 2000: 369–371). I ett anglosaxiskt perspektiv kan man också diskutera positioneringen mellan rockjournalister och akademiker, samt att gränsen mellan dessa grupper i själva verket är flytande (Jones 2002: 9–10). Dessa motsättningar speglar också hur en del av rockjournalisterna strävar efter att framstå som representanter för publiken eller folket.

¹⁸ Medieforskaren Chris Atton (2009: 56) skriver också att vi i rockjournalistiken kan se fans som skribenter lika väl som vi kan se den professionella musikskribenten som fan, vilket berättar något om expertkulturen i rockkritiksammanhang; kunskap och auktoritet bygger mindre på formell utbildning eller professionell erfarenhet och snarare på autodidaktisk amatörentusiasm.

principiell gränsdragning mellan å ena sidan forskningen och det egna forskarjaget och å andra sidan en annan, ”vanlig” publik som saknar expertis. Den strikta uppdelningen mellan de ”vanliga” och de akademiskt utbildade lyssnarna eller läsarna är enligt mig inte heller lika motiverad eller hållbar som för några decennier sedan. De akademiskt utbildade utgör i många länder (till exempel i Norden) inte mera en liten elit, utan är en relativt stor del av folket. Tanken om popmusikens publik och akademikerna som två helt separata grupper kan också spåras till tidiga studier i populärkultur, där vi (akademikerna) undersöker de skadliga värderingarna i den dåliga kultur som *de Andra* (obildade, vanliga människorna) konsumerar och påverkas av. Också ett senare positivt uppvärderande av publiken (som i vissa fall betyder att publikens tolkning blir ”sanningen”) innehåller spår av detta föråldrade skillnadstänkande.¹⁹

På samma sätt som musiksribenter, så är även akademiker idag poplyssnare eller kanske rentav fans. Eller som Mark Duffett (2013: 300), forskare i populärmusik och fan-kulturer, formulerar det: ”when we study fandom, we are studying *an exoticized other who is also us*”. Samtidigt är det ett faktum att en specifik utbildning påverkar hur man läser och tolkar en text eller rocklåt. Min utgångspunkt är att också de tolkningar av rocktexter som görs ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv har ett intresse även för en bredare skara av lyssnare. Dessa tolkningar utgör ett intressant komplement till de diskussioner som publiken för kring artister exempelvis i olika forum på internet. I de sammanhangen finns den stora publikens uppfattningar ju redan tillgängliga i ”ren” form medan en receptionsundersökning ofrånkomligen innebär att en forskares tolkning läggs ovanpå den övriga publikens. Att studera artisten eller authorn (i stället för publiken) innebär dessutom att man fokuserar en aspekt som är intressant för publiken; publiken har ofta ett stort intresse för artisten (se till exempel Negus 2011: 607 om hur publiken läser låtar som ”authored”, alltså knyter dem till artisten).

1.6 EVA DAHLGREN – BIOGRAFI OCH GENRETILLHÖRIGHET

Syftet i detta avsnitt är att inledningsvis ge en kort sammanfattning av Dahlgrens karriär som helhet, betraktad mot bakgrund av den samtida svenska populärmusikkulturen. Föremålet för denna studie, Eva Dahlgren (född år 1960 i Umeå), är idag en av Sveriges mest kända och bäst säljande populärmusikaliska artister. Hon är känd som både sångerska och låtskrivare. Hon är ett välkänt ansikte och en välkänd röst, både tack vare sin produktion och på grund av sitt privatliv som åtminstone tidvis bevakats noggrant av medierna.

¹⁹ Man kan här också nämna att musikvetaren Taru Leppänen (2007: 268–269) visserligen betonar publikens betydelse men påminner om att forskarens val att fokusera på en viss del av musiklivet (vare sig det är publiken eller till exempel musikproduktionen) i första hand är ett metodologiskt val, som hjälper en att få syn på vissa fenomen, medan andra fenomen får mindre uppmärksamhet. Valet är alltså inte ett ställningstagande om hur musiklivet som helhet ser ut. Att man inte studerar publiken bör alltså inte läsas som att forskaren anser att publiken inte har betydelse.

Dahlgren debuterar för en bredare publik vid övergången mellan 1970- och 1980-talet, en period då den progressiva musikälskarskaran med starka ideal om antikommersialism och politiskt ställningstagande håller på att förlora sitt grepp om det svenska musiklivet (se till exempel Lilliestam 2013: 166). Under denna period börjar den svenska musikscenen att expandera och breddas, en utveckling som fortsätter under resten av 1980- och 1990-talet, i växelverkan med den internationella rockmusiken (Lilliestam 2013: 154). Stilfloran blir musikaliskt sett stor och svår att överblicka, och gränserna mellan olika genrer framstår som mindre entydiga (Lilliestam 2013: 166).

Exempelvis punken, som varit en ny genre på 1970-talet, utvecklas och övergår i vad som betecknats som ”ny våg” (”new wave”), men mot slutet av 1980-talet dyker det upp ’nypunkare’ som vill återknyta banden till den gamla punken. Den internationella discovågen fortsätter in på 1980-talet. Under slutet av 1980-talet växer hiphop samt dansmusik som house och techno fram, som nya genrer på den svenska musikscenen. Lars Lilliestam nämner även hårdrock, garagerock, indiepop, reggae och folkrock som exempel på musikformer som antingen uppstår eller utvecklas i en ny riktning under perioden 1980–1990. (Lilliestam 2013: 166–186)

Av Lars Lilliestam (2013: 176–181 och 132–134) lyfts Dahlgren framför allt fram som en av de stilbildande bland de artister som från 1970-talet framåt utvecklar den svenskspråkiga rocken och popen, en utveckling som skjuter fart under 1980-talet och växer till en stark tradition. Det handlar om artister som främst riktar sig till en svensk eller skandinavisk publik och som i flera fall förhåller sig lite avvaktande till proggydealen samtidigt som de kommer att framstå som sångpoeter som behandlar ett brett register av ämnen i sina rocktexter. Om Dahlgren kan sägas att hon omfattar vissa av proggydealen, även om hon inte förknippas med musikälskarskaran, vilket jag får anledning att återkomma till i avhandlingen. Som Hillevi Ganetz (1997: 145–147) har konstaterat startade Eva Dahlgren ändå sin musikerkarriär i schlagerbranschen, även om hon till exempel rent musikaliskt inte platsar så väl i den genren, utan från början är präglad av den så kallade singer-songwritertraditionen. Vid skiftet mellan 1970 och 1980-talet deltog hon i Melodifestivalen två gånger²⁰ och gav ut plattorna *Finns det nån som bryr sig om* (1978) och *Eva Dahlgren* (1980). Som Hillevi Ganetz (1997: 145–147) för fram innebär detta att schlageren fungerade som Dahlgrens port in till rockens värld och var avgörande på så sätt att Dahlgren från början öppnade för en masspublik i stället för att knyta sin musik till någon specifik subkultur. Redan tidigt i karriären samarbetade Dahlgren med producenten Anders Glenmark vars betydelse för hennes karriär lyfts fram eller diskuterats exempelvis av flera artikelskribenter i det pressmaterial som analyseras i avhandlingen (se vidare avsnitt 3.6.4). I samarbete med honom övergick Dahlgren så småningom till att göra musik som (av kritiker) snarare placeras i ett rocksammanhang. Hon fick till exempel

²⁰ 1980 deltog Dahlgren med låten ”Jag ger mej inte” som analyseras senare i avhandlingen. Året före hade Dahlgren deltagit i Schlagerfestivalen (1979) med låten ”Om jag skriver en sång” (som f.ö. kort kommenterats av Peter Nynäs 1997: 130).

uppmärksamhet för skivan *För Väntan* (1981) som kom att uppfattas som hennes första mera rockinfluerade platta. Som kvinnlig artist kan Dahlgren även betraktas som en föregångare på svenskt håll; det är först på 1990-talet som de kvinnliga artisterna börjar slå igenom i större skala (Lilliestam 2013: 186). Redan i ett tidigt skede av sin karriär (och även senare) har Eva Dahlgren också turnerat både i Sverige och i andra nordiska länder: Finland, Norge och Danmark.

Under den återstående delen av 1980-talet utgavs med ett par års mellanrum skivorna *Twillingskäl* (1982), *Ett fönster mot gatan* (1984), *Ung och stolt* (1987) samt *Fria världen 1.989* (1989) och Dahlgren etablerade sig under dessa år som en artist att räkna med i det svenska musiklivet. Stora hits på de två sist nämnda skivorna var ”Ung och stolt” (1987), ”Jag klär av mej naken” (1987) och ”Ängeln i rummet” (1989) varav de två sist nämnda analyseras i denna avhandling.

Den därpå följande plattan *En blekt blondins hjärta* (1991) blev en stor framgång bland såväl kritiker som publik, inte minst kommersiellt, då den sålde över 500.000 album (5 ggr platina). Den renderade även Dahlgren en rad branschutmärkelser, fem Grammisar i olika kategorier och skivans stora hitlåt ”Vem tänder stjärnorna” (1991) utnämndes till Årets låt. Succén bidrog också till Dahlgrens stjärnstatus. Det var nu Dahlgren ”blev den blekta blondinen med hela svensk [!] folket”, för att citera ”Biografi” på Dahlgrens officiella hemsida. Också hennes medverkan i turnén Rocktåget år 1992, samt andra turnéer i Norden, bidrog till succén. (<http://www.evadahlgren.com/biografi>)

Därefter var det rätt tyst kring Dahlgren i några år. År 1995 gav Dahlgren ut albumet *Jag vill se min älskade komma från det vilda*, en konstmusikplatta i samarbete med kompositören Anders Hillborg (som huvudsakligen komponerade musiken) och dirigenten Esa-Pekka Salonen. Dahlgren själv var sångare och skrev texterna till skivan. År 1999 var Dahlgren igen tillbaka med en mera populärmusikalisk skiva på vilken hon skrivit både text och musik, då albumet *Lai Lai* utkom. Denna skiva hade hon också valt att producera själv, vilket innebar ett slut på samarbetet med Anders Glenmark. Rent kommersiellt har Dahlgren inte nått samma framgång med den senare produktionen, om man jämför med försäljningsframgången med *En blekt blondins hjärta*. Hon är dock fortsättningsvis aktiv som musiker och artist och har senare gett ut skivorna *Snö* (2005) och *Petroleum och tång* (2007). Däremellan bildade hon tillsammans med två andra musiker, Mija och Greta Folkesson, bandet Buddaboys som gav ut skivan *Lost Peoples Area* (2003).

I övrigt ingår bland annat låtar på en rad samlingsplattor, samlingsalbumet *För minnenas skull* (1992), liveplattan *Lalalive* (1999), samlingsalbumet *En blekt blondins ballader* (2007) och den digitalt utgivna demoskivan *10 Demo* (2012) i Eva Dahlgrens skivutgivning. Förutom de redan nämnda priserna har Dahlgren belönats också med en rad andra priser, bl.a. *Aftonbladets* rockbjörn upprepade gånger, Stockholms stads Bellmanpris år 1996 och Evert Taube-priset år 2012.

Vid sidan av att skriva musiktexter har Dahlgren även gett ut en del böcker. År 2000

gav hon ut boken *För att röra vid ett hjärta* som innehåller huvuddelen av hennes samlade sångtexter fram till år 2000. Följande år utkom barnboken *Lars & Urban och pudelstjärnorna* (2001), ett samarbete mellan Eva Dahlgren som skrivit texten och fotografen Denise Grünstein. Därefter har Dahlgren gett ut ytterligare ett par böcker om hundarna Lars & Urban, samt barnboken *Tanten och Ödlan* (2007), den sist nämnda tillsammans med Pål Jansson. Dahlgren har dessutom publicerat boken *Hur man närmar sig ett träd* (2005), som handlar om skriv- och arbetsprocessen bakom hennes skiva *Snö* som utgavs samma år.

Man kan säga att Dahlgren under sin karriär gjort flera försök att överskrida gränserna mellan olika konstformer samt mellan högt och lågt. Exempel på detta är, förutom böckerna, det konstmusikaliska projektet och Buddaboys-perioden. Ytterligare ett gränsöverskridande projekt är hennes monologföreställning *Ingen är som jag*, som hade premiär hösten 2010 och turnerade i både flera svenska städer och i Helsingfors. År 2011 deltog hon också i det svenska TV 4-programmet *Så mycket bättre*, där en rad svenska artister uppträder med egna versioner av varandras låtar.

Musikaliskt sett har Dahlgren inte bara verkat inom olika genrer, utan också inspirerats av många olika musikstilar. Man kan säga att hon, i likhet med många artister idag, inte representerar någon specifik musikalisk genre i renodlad form. Exempel på genrer som influerat henne är vispop, punk, pop, jazz och folkmusik. Som Hillevi Ganetz påpekar (1997: 138) har Dahlgren ändå tydligt rötter i den så kallade singer-songwritertraditionen. Som det framgår i Ganetz (1997: 99–101) avhandling har begreppet ”singer-songwriter” förknippats med sådana artister inom 1960–70-talets rockhistoria som har rötter i folkmusiken och folkrocken, exempelvis Joan Baez, Joni Mitchell och Bob Dylan. Genren har i ett internationellt perspektiv haft en relativt god kvinnlig representation. Men Ganetz (1997: 99–100) påpekar vidare att termen ”singer-songwriter” har vidgats, och kommit att användas som beteckning även för sådana artister som inte har en bakgrund i folkmusik eller -rock, särskilt när det gäller singer-songwriters som debuterat på 1980 och 1990-talet (så som Eva Dahlgren). Termen omfattar enligt Ganetz numera mera allmänt ”artister som uppträder i eget namn med eget material och som gör anspråk på att framställa ’autentiska’ erfarenheter och känslor”. Utifrån denna bredare definition menar jag, i likhet med Ganetz, att Dahlgren kan räknas till en ’ny’ generation av singer-songwriters.

Privat är Eva Dahlgren för närvarande bosatt i Stockholm. Hon registrerade år 1996 partnerskap med silversmeden och musikern Efva Attling och år 2009 gifte sig paret (efter att den könsneutrala äktenskapslagen gett samkönade par i Sverige rätt att ingå äktenskap på lika villkor som heteropar). Det lesbiska förhållandet har ända sedan Eva Dahlgren kom ut offentligt som homosexuell vid mitten av 1990-talet gjort henne till ett byte för skvallerpressen, men också till en galjonsfigur för homosexuella.

1.7 TIDIGARE FORSKNING KRING EVA DAHLGREN OCH HENNES ROCKTEXTER

Undantaget några mindre omfattande magistersarbeten samt kortare artiklar är den redan nämnda Hillevi Ganetz doktorsavhandling i medieforskning tills vidare den enda studien i Eva Dahlgrens artistskap och särskilt hennes rocktexter. Ganetz syfte i avhandlingen *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt* (1997) är att definiera den specifikt kvinnliga rösten inom den av tradition mansdominerade rockbranschen genom att studera rocktexter av tre kvinnliga artister. Hon närmar sig sitt material med utgångspunkt i cultural studies, modernitetsteori, psykoanalys och feministisk teori. Det finns en del beröringspunkter mellan Ganetz och min avhandling, men också betydande skillnader. Eftersom Ganetz är den enda som tidigare gjort en mera ingående akademisk studie av Eva Dahlgren och hennes rocktexter så kommer jag i detta avsnitt särskilt att koncentrera mig på hur mitt arbete förhåller sig till hennes.

Ganetz (1997: 137–145) material består av allt som allt 87 rocktexter av Eva Dahlgren och hon gör en tematisk genomgång av dessa, där tematiken i varje låt sammanfattas kort. Det innebär ett annorlunda grepp än det jag valt, då jag baserar min diskussion på noggranna textanalyser av ett mindre antal texter, trots att även Ganetz i behandlingen av centrala teman och stämningsslägen gör en del lite längre nedslag och även näranalyser av några av rocktexterna.

Nyckelord i Ganetz analys av Dahlgrens texter är identitet, relationer och melankoli. Ganetz gör feministiska läsningar, inte bara av Dahlgrens utan också av Turid Lundqvists och Kajsa Grytts texter. Hon beskriver teman som moderskap och kvinnors depressioner. Den viktigaste slutsatsen i arbetet som helhet är att det inte finns *en* kvinnlig röst i rocktexterna utan flera, och inga specifikt kvinnliga teman eller motiv (Ganetz 1997: 280–284). Ganetz menar dock att den kvinnliga könstillhörigheten ger vissa specifika utgångspunkter och erfarenheter som också speglas i texter skrivna av kvinnliga artister. Ett exempel på det är att textjaget iklär sig rollerna av olika kvinnliga rebeller. Hillevi Ganetz betonar att populärkultur (exempelvis rock) påverkas av andra kulturformer. Ett uttryck för denna tanke är Ganetz jämförelser mellan texter av Dahlgren och dikter av Edith Södergran.

Ganetz (1997: 16–17) skriver i sin avhandling att hon tycker det är bättre att vara sparsam med att dra in biografiskt stoff i tolkningarna och att hon därför strävar efter att rikta uppmärksamhet mot författarindividen endast då texterna ”kräver” detta, genom referenser till författaren i själva texten. Ganetz (1997: 19–20) skriver vidare att hon främst vill ”analysera vad *texterna* säger och inte vad dess upphovskvinnor säger om texterna” och att ”en analys av hur dessa kvinnor speglas (och speglar sig själva) i medier” ligger utanför syftet med hennes avhandling. Ganetz (1997: 42 och 52) är visserligen medveten om att rocktexter är starkt präglade av eller knutna till artisten och rösten, men artistskapet hör inte till de primära kontexterna i hennes arbete. Ganetz har valt att endast i liten grad använda sig av artiklar om författarna (artisterna) som publicerats i pressen.



Detta innebär nästan en rakt motsatt utgångspunkt än den som finns inskriven i syftet med min egen avhandling. Ganetz koncentrerar sig snarare på samhälleliga kontexter (som den kvinnliga erfarenheten samt det senmoderna samhället) medan jag synliggör hur artistskapet skapas i avhandlingens pressmaterial och rocksammanhanget.

Också Hillevi Ganetz (1997) anknyter till den autenticitetsdiskurs hos Dahlgren som jag diskuterar i min egen avhandling. I sina slutsatser om Eva Dahlgrens rocktexter definierar Ganetz (1997: 274) det centrala i texterna med begreppen äkthet och ambivalens. Hon anser att strävan efter äkthet genomsyrar Dahlgrens texter men poängterar att de samtidigt innehåller erfarenheter av äkthetens instabilitet. Denna ambivalens kommer enligt Ganetz till uttryck i och med att texterna inte ger några absoluta svar utan besvarar samma frågor på olika sätt. Ganetz och jag diskuterar ändå autenticiteten mot bakgrund av de olika kontexter vi valt att studera. Ganetz sätter främst äkthetstemat i relation till hur texterna tematiserar erfarenheten av att leva i det senmoderna samhället, medan jag diskuterar autenticitetsidealet och -diskussionen i förhållande till skapandet av Eva Dahlgrens namn och bilden av henne, samt till autenticitetsidealet och -förhandlingen inom populärmusiken och rockkulturen överlag.

Ganetz diskussion kring det senmoderna kan ändå kopplas ihop med den autenticitetsdiskussion som förs i min avhandling. Autenticitetsförhandlingen kring Dahlgrens person, och allmänt i rockkulturen, kan tolkas som reflexioner av frågor om autenticitet och jagskapande i det senmoderna samhället. Med senmodernitet menar jag, i likhet med Ganetz (1997: 25), en fas i och en fördjupning av moderniteten snarare än något som kommer efter den (jfr. begreppet postmodern, som visserligen också förekommer i den teoretiska diskussionen). Tidsmässigt handlar det om tiden efter andra världskriget, också detta i enlighet med den definition Ganetz utgår från. Som Ganetz (1997: 25) skriver präglas senmoderniteten av en dynamisk struktur av både förändring (som är en central utgångspunkt för modernitet) och kontinuitet. Sociologen Anthony Giddens (1995: 3), en av de teoretiker Ganetz använder, påpekar att en central utgångspunkt i det senmoderna också är att självet måste göras reflexivt, vilket är viktigt med tanke på de diskussioner om skapandet av ett autentiskt jag som finns i Ganetz avhandling. Eftersom Ganetz har diskuterat denna aspekt av autenticitetsdiskussionen kommer jag själv att beröra den mera kortfattat och i stället ge mera utrymme åt rockens autenticitetsdiskussion och autenticitetsförhandlingen kring Dahlgrens person.

Ganetz projekt och mitt eget möts också i frågan om Dahlgrens position som kvinnlig artist. Dahlgren uppfattas ofta som en artist som är speciellt populär bland den kvinnliga publiken (se till exempel Ganetz 1997: 207–208 samt not 60 i Ganetz 1997). Ganetz diskuterar också här huvudsakligen rocktexternas tematisering av den kvinnliga erfarenheten i relation till en samhällelig kontext. Mina analyser fäster större tonvikt vid Dahlgrens roll som kvinnlig artist, mot bakgrund av forskningen kring den kvinnliga rockartistens villkor, en forskning som Ganetz visserligen, både i sin avhandling och senare, har deltagit aktivt i (se Ganetz et.al. 2009). I min avhandling blir frågorna om Dahlgren som kvinnlig artist mest brännande och explicita i pressmaterialet och analysen

av det, medan de inte skrivs ut särskilt tydligt i rocktexterna. Därför syns denna tematik också mindre i mina analyser av rocktexter, vilket även kan motiveras av att Ganetz redan gjort ett grundläggande arbete i sina feministiska analyser av Dahlgrens texter. Dock är det även för mina analyser av rocktexter betydelsefullt att Dahlgrens texter *är* skrivna av en kvinnlig artist och låtskrivare, också om hon inte så ofta explicit ”skyltar med” eller öppet problematiserar sitt kön i just rocktexterna.

Den ovan beskrivna skillnaden mellan perspektiven i Ganetz (1997) respektive min egen avhandling, särskilt de olika förhållningssätten till själva artistskapet och ”görandet” samt till mediematerial om Dahlgren, syns också i de sätt på vilka vi analyserar Dahlgrens rocktexter. Exempelvis skriver Ganetz om ”jaget” i Dahlgrens texter närmast som ett jag konstruerat i texten, medan min analys sätter detta konstruerande i relation till skapandet av Dahlgren utanför rocktexten och de andra kontexter som är centrala i arbetet.

Också på det metodiska planet, i fråga om hur musiken hanteras, går jag en lite annan väg än Ganetz (och flera andra som skrivit om och analyserat rocktexter). De senaste decenniernas forskning i rocktexter betonar ofta att rocktexter är *framförda* texter vilket ställer särskilda krav på analysen av dem, och hävdar att de inte kan läsas och tolkas som enbart texter eller som lyrik, utan bör ses i sin kontext, i samspel med musik och framförande (se närmare avsnitt 1.4 samt till exempel Frith 1998: 166–168, Bowden 1982: 1–2 och Strand 2003: 75–77). Däremot har man inte kommit lika långt i diskussionen kring *hur* detta ska beaktas i konkreta analyser av rocktexter. I många analyser av rocktexter finns därför ett glapp mellan teori och metod där den principiella beskrivningen av rocktextens karaktär inte får några genomgripande konsekvenser i den konkreta analysen av konkreta texter. Detta glapp kommer jag delvis att överbygga genom att, med utgångspunkt i min transkriptionsmetod, även beakta framförandemässiga signaler i den sjungande rösten. Också Ganetz (1997) påpekar visserligen musikens betydelse och ger ibland även exempel på att musiken och rösten påverkar de intryck som en låt gör. I min avhandling går jag ändå ett steg vidare på detta spår och vidareutvecklar metoder och perspektiv för att fånga och analysera en del av dessa aspekter. Det mest centrala i min avhandling när det gäller analysen av rocktexter är dock betydelsen av att texterna är, inte bara framförda, utan också framförda av en *specifik artist*.

Det finns utöver Hillevi Ganetz avhandling också några andra kortare studier i och analyser av Dahlgrens textproduktion. Som exempel på en analys som jag i viss mån går i dialog med i mina egna textanalyser kan nämnas en kortare artikel, ”Om jag skriver en sång. Eva Dahlgren från verklighet till identifikation”. I denna artikel går religionsforskaren Peter Nynäs (1997) igenom den centrala tematiken i Dahlgrens texter, och fokuserar särskilt religionskritik och andlig tematik, samt en utvecklingslinje i Dahlgrens textproduktion. Eftersom även jag i några av mina analyser kommer in på det religionskritiska och den nyandliga tematiken i Dahlgrens texter har jag haft nytta av Peter Nynäs artikel och kan bygga vidare på några av de synpunkter han tar upp, särskilt genom att diskutera hur Dahlgrens texter ger uttryck för en syn som kan beskrivas som nyandlig.



Dahlgrens texter har också utgjort material för några avhandlingar pro gradu och andra mindre omfattande akademiska uppsatser. Ett par musikvetenskapliga uppsatser är Lars Palmér's (1999) personligt hållna musikaliska biografi över Eva Dahlgren och hennes karriär samt musikvetaren Ylva Carlssons (1994) korta biografi om Dahlgren som kvinnlig musiker. Det finns även några språk- och översättningsvetenskapliga avhandlingar pro gradu om Dahlgrens sångtexter. Marja Ukkonen (1997) har undersökt bildspråket och då särskilt metaforerna i femton av Dahlgrens texter. Tarja Mäkinen (2000) behandlar i sin avhandling pro gradu semantiska fält i sångtexter av både Eva Dahlgren och Rikard Wolff medan Elina Vänskä (1996) har gjort stilistiska analyser av sångtexter på Dahlgrens skivor *För Väntan* (1981) och *En blekt blondins hjärta* (1991) i syfte att diskutera poetiska drag när det gäller tematik och stilfigurer i texterna. Ytterligare en språkvetenskaplig avhandling pro gradu är Tero Julkunens (1996) redan nämnda, förtjänstfulla kvantitativa och kvalitativa analys av ”jag” och ”du” i de svenskspråkiga texterna på Dahlgrens samlingsskiva *För minnenas skull* (1992). En reflekterande översättningsvetenskaplig analys av några av Dahlgrens sångtexter samt översättningar av dessa (bland annat avhandlingsförfattarens egna översättningar) står i sin tur Piritta Klaus (2009) för i sin avhandling pro gradu. Också min egen avhandling pro gradu i läroämnet nordisk litteratur (Biström 2002) kan nämnas. I denna undersökte jag skapande och skrivande som teman, samt diskuterade rocktexternas funktion genom en jämförelse mellan de framförda varianterna av några Dahlgren-texter med de skrivna varianterna i boken *För att röra vid ett hjärta* (Dahlgren 2000).



2 Autenticitet, authorship och görande. Teoretiska sammanhang för avhandlingen

2.1 BEGREPPET AUTENTICITET I POPULÄRMUSIKFORSKNINGEN

Begreppet ”autenticitet” och diskussionen kring detta, särskilt i samband med rockmusik och -kultur, är det viktigaste teoretiska sammanhanget i avhandlingen eftersom både begreppet och diskussionen är centrala för förståelsen av Dahlgrens rocktexter och för hur Dahlgren görs i avhandlingsmaterialet. I detta kapitel kommer jag att ge en överblick över samt egna synpunkter på autenticitetsdiskussionen, främst inom forskningen kring populärmusik. Mot slutet av kapitlet tar jag upp diskussioner kring författarskap, konstnärskap och ”authorship” som i analysen ofta är sammanvävda med autenticitetsdiskussionen. Dessutom ger jag några teoretiska synpunkter på begreppen ”identitet” och ”görande” samt publikens betydelse i det sammanhanget, och visar på hur dessa är relevanta som bakomliggande faktorer för autenticitetsdiskussionen. Ytterligare diskuteras den socialt konstruktionistiska vetenskapssyn som i hög grad ligger bakom detta arbete.

Autenticitet uppfattas i avhandlingen som synonymt med äkthet, och för diskussionens skull är det nödvändigt att hålla öppet för flera olika betydelser av det äkta (dvs. att autenticitet kan uttryckas eller göras på olika sätt). Autenticitetsbegreppet är frekvent återkommande i den akademiska forskningen kring populärmusik generellt, i likhet med andra näraliggande begrepp så som ”äkthet”, ”trovärdighet”, ”genuinitet” eller ”sannhet”. Läser man nästan vilken som helst bok eller artikel inom populärmusikforskningens område är sannolikheten stor att man förr eller senare stöter på diskussion eller reflexion kring autenticitet (se Grossberg 1992: 201–239, Middleton 2009, Frith 1988a, Keightley

2001: 131–139, Moore 2002, Mayhew 1999, Fornäs 1994, Martinelli 2010: 11–50, Lindberg 1995: 120–127 och 160–161, Dahlstedt 2005, Lilliestam 2003, Ahonen 2007: 101–117, bara för att nämna några exempel).

Denna forskningsdiskussion har i sin tur en av sina främsta orsaker i den kontinuerliga förhandling kring autenticitet som förs om musikstilar, genrer och artister på populärmusikens område. Själva begreppet autenticitet används ändå mera sällan utanför de akademiska sammanhangen; här talar man ofta i stället om trovärdighet, sannhet och liknande. (se till exempel McLeod 2002a: 105 och Lilliestam 2003: 21).

Som flera forskare påpekat verkar autenticitet ofta självklart ses som ett positivt värderande omdöme; att göra autentisk konst eller musik, eller att vara en autentisk artist framstår som ett ideal att sträva efter (se till exempel Englund & Jörngården 2011: 7 och Martinelli 2010: 11–12). Som till exempel Johan Fornäs (1994: 171) lyft fram behöver autenticitet dock inte alltid uppfattas som positivt. Olika föreställningar om det autentiska och det icke-autentiska är också på många sätt problematiska. Detta kapitel tar upp flera punkter på vilka begreppet uppfattats som problematiskt. Jag ska också ge en kort introduktion till dess betydelsenivåer och en historisk överblick över begreppet i konstsammanhang och särskilt i rocksammanhang. Autenticitetstankens historia kan förefalla avlägsen från dagens rockkultur, men faktum är (som redan konstaterades i inledningen till avhandlingen) att många ideal med rötter i modernismen och inte minst romantiken går igen i nutida rocksammanhang, något som också syns i Eva Dahlgrens rocktexter.

2.2 AUTENTICITETSDISKUSSION OCH AUTENTICITETENS OLIKA BETYDELSE I KONST- OCH ESTETIKSAMMANHANG

Frågor om autenticitet och andra besläktade begrepp förekommer, trots deras påfallande frekvens i diskussioner kring just rock, också i diskussioner kring konst och estetik allmänt (se Englund & Jörngården 2011, Dutton 2004 och Forsberg 2011). Likaså förekommer sådana frågor i diskussioner kring andra konstformer och kulturuttryck, till exempel olika skönlitterära genrer, bild- och fotokonst, de nya mediernas olika genrer för självframställning (så som bloggmediet) och nya genrer som reality-tv (se Schneck 2010, Bremmer 2011, Holmes 2005 och Strindmar-Norström 2011).

En orsak till att autenticitet utgör ett problematiskt begrepp, i diskussioner kring såväl populärmusik som andra konstformer, är att dess betydelse ofta är oklar eller starkt varierande beroende på kontexten. Som litteratur- och musikvetaren Axel Englund och litteraturvetaren Anna Jörngården (2011: 7–16) lyfter fram i boken *Okonstlad konst. Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*, tycks begrepp som autenticitet och äkthet ibland hänvisa till det konstnärliga verkets upphov och ursprung (till exempel en äkta målning versus en förfälskning eller kopia) och ibland däremot till en innehållsmässig äkthet. Föreställningar om verkets upphov och ursprung är centrala i den diskussion om authorship som jag presenterar senare i kapitlet, men också den innehållsmässiga

aspekten av autenticitetsföreställningar är central i avhandlingen.

En innehållsmässig äkthet kan innebära att innehållet antingen till exempel är faktabaserat och sanningsenligt i förhållande till en yttre och objektiv verklighet, eller att det speglar en inre subjektiv verklighet som springer ur konstnärens jag. Den senare nämnda autenticitetsföreställningen är ofta sammankopplad med en idé om en äkta kärna djupt inne i människans jag. En annan ambivalens som Englund och Jörngården (2011: 14) påpekar är att uppfattningen om ett konstverk som autentiskt ibland tycks basera sig på att en självutlämnande framställning speglar konstnärens verkliga jag och erfarenheter, men andra gånger förefaller bygga på en ”berättelsens sanningsenlighet” som inte förutsätter att det som berättas nödvändigtvis är sant till exempel i betydelsen självupplevt.

2.3 AUTENTICITETSTANKENS HISTORIA I ESTETISKA SAMMANHANG

Englund och Jörngården (2011: 8–12) ställer romantiska, realistiska och modernistiska föreställningar om det autentiska emot varandra. Detta får ses mot bakgrund av att romantiken, realismen och modernismen är epoker som i estetiska sammanhang satt upp autenticitetsfrågan på agendan, men gett själva autenticiteten delvis olika innebörder. Både yttre objektiva och inre subjektiva idéer om autenticitet kan enligt Englund & Jörngården (2011: 8) kopplas till romantikens originalitetsestetik som kännetecknas av ett upphöjande av det unika och nyskapande samt av den subjektiva, innerliga känslan. Realismen hyllar för sin del mera entydigt den yttre sanningsenligheten och den historiska korrektheten (Englund & Jörngården 2011: 9).

Både romantikens och realismens suktande efter det autentiska tycks, enligt Englund & Jörngården (2011: 10), förenas i att de grundar sig i en upplevelse av brist, avstånd och artificialitet, en förlorad kontakt med någonting ursprungligt. Denna upplevelse hänger ihop med det moderna samhällets framväxt. Autenticitetslängtan framstår därför som en nostalgisk längtan tillbaka till ett urtillstånd före det moderna, då man fortfarande hade en direkt kontakt med något essentiellt och inte upplevde oron för falskhet.²¹ En modernistisk version av autenticitet hyllar däremot, i kontrast till detta, strävan framåt och brottet mot tradition, konvention och auktoriteter. I modernismen blir en ”normbrottets retorik” central i bedömningen av vad som bör ses som radikalt nyskapande och därför sann och äkta konst. (Englund & Jörngården 2011: 10–12).

Särskilt romantiskt och modernistiskt inspirerade föreställningar om autenticitet diskuteras återkommande i forskningslitteraturen kring såväl populärmusik som konst allmänt (se

²¹ Upplevelsen av en brist på autenticitet har alltså hängt ihop med att samhällets modernisering satt föreställningar om det autentiska i gungning. Englund & Jörngården (2011: 9) påpekar exempelvis hur den teknologiska utvecklingen gett frågan om något autentiskt en ny, oroande betydelse i det moderna samhället. Som ett särskilt belysande exempel nämns fotografitekniken som visar hur gränsdragningen mellan äkta och falskt samt original och kopia kompliceras av ökade möjligheter till teknisk reproduktion.

Haselstein, Gross och Snyder-Körber 2010: 10–11, Keightley 2001: 135–139 och Eckstein 2010: 60). Det vittnar om att de romantiska och modernistiska föreställningarna har haft en stor och långvarig inverkan på hur man beskriver och värderar konstnärliga verk och kulturuttryck, något som också syns i avhandlingsmaterialet och därmed i min analys.

I en ofta citerad handbokstext härleder Keir Keightley (2001: 131–139) till exempel olika och motstridiga uppfattningar till de två traditioner av autenticitetsföreställningar med rötter i dels romantiken, dels modernismen, som existerar parallellt i rockbranschen. Den romantiskt inspirerade autenticiteten förutsätter mera enhetlighet, att artisten förblir trogen sitt ursprung och sina rötter och inte förändras av sitt artistskap. Den modernistiska autenticiteten däremot bygger på konstnärlig utveckling och nyskapande, vilket innebär att förändring uppfattas som positivt och mera autentiskt.

Den oro som tycks vara autenticitetsdiskussionens ständiga följeslagare avtar inte under de kommande seklerna efter modernismen, snarare tvärtom. Englund & Jörngården (2011: 12) beskriver hur den av modernisterna initierade ”[j]akten på normbrottets autenticitet” urvattnas av att det inte verkar finnas kvar några normer att bryta, vilket snarare tyder på en allt större desperation. En följd av detta – om än inte nödvändigtvis den enda²² – är den postmodernistiska teoribildningens kraftiga ifrågasättanden av olika autenticitetsföreställningar och uppfattningar om det autentiska (i sina olika former) som sociala och kulturella konstruktioner (se Englund & Jörngården 2011: 12–13).

Från det sena 1900-talet framåt har dessa perspektiv varit starkt dominerande i forskningsdiskussioner kring autenticitet (se även till exempel Haselstein, Gross och Snyder-Körber 2010: 13–14, Grossberg 1992 och Middleton 2009: 199). Som en följd av utvecklingen har föreställningarna om autenticitet i flera bemärkelser framstått som tvivelaktiga och hamnat i en mera negativ dager och bl.a. postkoloniala och queera strömningar har tvärtom hyllat gränsupplösning och hybridisering. Traditionella föreställningar om autenticitet parade med en betoning av till exempel ursprung och naturlighet och följda av ”föreställningar om renhet och rötter”, kan dessutom få förödande politiska konsekvenser (vilket 1900-talets historia vittnar om) samt överlag underblåsa rasism och förtryck (Englund & Jörngården 2011: 12, se även Dahlstedt 2005: 84 och O’Flynn 2009: 22 och 34).

Ytterligare en orsak till att autenticitetsbegreppet framstår som tvivelaktigt, inte minst inom populärmusikens område är de många påminnelserna om att autenticitet blivit någonting som *säljer*. Englund & Jörngården (2011: 13) nämner olika populärmusikaliska subkulturer som ett tydligt exempel på hur medvetet skapande av autenticitet blir till en del av marknadsföringsmaskineriet. Också marknadsguruerna James H. Gilmore och B.

²² Forskningen (till exempel Grossberg 1992) har också räknat med olika slags meta-dimensioner i autenticiteten. Autenticitetsbegreppet har således förekommit också inom ramarna för postmodernistisk teori. Även mera traditionella föreställningar om autenticitet har enligt vissa forskare gjort en återkomst, eller hela tiden haft ett starkt fotfäste, om inte inom forskningen, så åtminstone i publikens och mediernas uppfattningar om musik vilket behandlas senare i kapitlet (se avsnitt 2.7).



Joseph Pine II (2007: 1–8) deklarerar till exempel i sin bok *Authenticity. What Consumers Really Want*, att autenticiteten är det nya affärsimperativet. Den oheliga och paradoxala kombination av kommersiell framgång och en ”autenticitet” som i princip bygger på ett motstånd mot marknadsanpassning (”commercially highly profitable rebellion against the bleak commercialisation of popular music”) är, som anglisten, litteratur- och kulturforskaren Lars Eckstein (2009: 245) noterar, typisk i rocksammanhang. I en kolumn baserad på hennes egen forskning hävdar även sociologen och populärmusikforskaren Jennifer C. Lena (2012) inte enbart att autenticitet säljer, utan rentav att hela förhandlingen om autenticitet i popmusiksammanhang aktualiseras först då musikindustrin träder in på scenen, alltså då ett band eller en artist upptäcks av industrin. Nybildade, ännu oupptäckta band som ännu inte spelar eller marknadsförs för en masspublik är däremot, enligt Lena, inte speciellt upptagna av frågor om autenticitet.

Mot bakgrund av teoretiska ifrågasättanden av autenticitetsbegreppet har forskningen också lyft fram hur autenticitetskravet och -idealet i rocksammanhang kan bli begränsande. Det handlar delvis om att begreppet ofta definieras på ett sätt som utesluter vissa artister och genrer (till exempel kvinnliga artister, se vidare avsnitt 2.6), men också om att det begränsar vilka uttryckssätt som godkänns då man gör musik.

Exempelvis diskuterar socialantropologen Hasse Huss (2009: 189) ifall svensk mainstream (pop och schlager), alltså genrer som ofta definierats som icke-autentiska:

måste vara den konstnärliga återvändsgränd och kommersiella tvångströja som så ofta görs gällande, eller om dessa genrer och kategorier också kan tänkas utgöra frizoner med avseende på genusskapande och musikalisk kreativitet – en befrielse från rockmusikens heteronormativitet och autenticitetskrav.

(Huss 2009: 189)

Autenticitetstanken har också i viss mån ifrågasatts i mindre vetenskapliga sammanhang. En mera essäistisk och personlig behandling av autenticitetsbegreppet gör musikskribenterna Hugh Barker och Yuval Taylor (2007) vars bok utformar sig till en slags pamflett som vill medvetandegöra publiken om hur autenticitetskravet verkar begränsande och ibland rentav förlamande på rockmusikernas skapande och rock- eller popkulturens utveckling. Till exempel menar de att kravet på att all musik ska vara ärlig och seriös gör att artister har svårt att nå publik och medier med mera lekfulla, ironiska uttrycksmedel.

Innan jag går ytterligare in på hur de olika problematiserande diskussionerna kring autenticitetsbegreppet syns i forskningen i rockmusik och -kultur ger jag en historisk tillbakablick på hur autenticitetstanken gjorde sin entré på rockscenen. Denna historia belyser nämligen långlivade tendenser av autenticitetsgörande som även syns i mitt avhandlingsmaterial.

2.4 NÄR ROCKEN BLEV AUTENTISK. DET TRADITIONELLA AUTENTICITETSIDEALET HISTORIA I ROCKSAMMANHANG

Tanken på rockmusiken som i någon mening autentisk var mycket ovanlig före mitten av 1960-talet (se Lilliestam 2003: 21 och Barker & Taylor 2007: 150). Autenticitetstanken har dock, som Lars Lilliestam (2003: 21) påpekar, rötter längre tillbaka i tiden då det gäller till exempel folkmusik och jazz.²³ Som nämndes i inledningen till avhandlingen utvecklades *rockens* autenticitetsideal parallellt med rockgenrens utveckling under senare delen av 1960-talet (ibid., se även till exempel Barker & Taylor 2007: 157, 160, 168–169 och 188–192). Då uppkom en mera tekniskt och konstnärligt avancerad rockmusik och mera personliga, poetiska och politiska texter. Samtidigt med denna strävan efter att ”get real” delades rocken upp i flera olika stilriktningar och uttryck. Vid denna tidpunkt började, som Lilliestam (2003: 21) beskriver, också journalister, kulturteoretiker och akademiska forskare analysera rockkulturen.

En följd av den här utvecklingen var en uppdelning av pop- och rockfältet och ett synsätt där man skiljde mellan icke-autentisk ”pop” och autentisk ”rock”, kommersiell och icke-kommersiell musik samt underhållning och konst inom populärmusikens område (se även Keightley 2001: 109–111 och Michelsen 1993: 34–40). Som framkommer av detta är betraktandet av rocken som (seriös) konst en del av autenticitetsidealet, vilket också är betydelsefullt i min analys eftersom skapandet av ”Eva Dahlgren” ofta kretsar kring frågor om rockartisten som just konstnär.

Att uppdelningen i rock och pop i hög grad är parallell med uppdelningen i autentiskt och icke-autentiskt har också fått till följd att rockbegreppet *i sig* ofta kommit att förutsätta ”autenticitet”. Cultural studies-forskaren Lawrence Grossberg (1992: 207) beskriver till exempel hur musikstilar eller publikers som vid en viss tidpunkt i rockhistorien utdömts som icke-autentiska inte bara uppfattas som dålig rock. De har i stället uppfattats som *något annat* än rock.

2.5 RÄDDA AUTENTICITETSBEGREPPET. FORSKNINGEN OM ATT GÖRA AUTENTICITET

”Authenticity has been having a hard time” skriver Richard Middleton (2009: 199), vilket återspeglar att autenticitetsbegreppet även i populärmusikforskningen problematiserats och ifrågasatts så till den grad att han, i likhet med andra forskare, sett sig tvungen att

²³ Man föreställde sig redan tidigare att folkmusiken var mera äkta och ursprunglig än storstädernas kommersiellt massstillverkade populärmusik, en föreställning som var ett arv från romantiken, och autenticitetstanken har använts som ideologiskt slagträ i olika diskussioner kring musik, exempelvis för att skilja ’riktig’ jazz från schlagers (Lilliestam 2003: 21, se även Keightley 2001: 111–112, Michelsen 1993: 31–34 och Barker & Taylor 2007: 97–99). Också inom diskussioner specifikt kring folkmusik har det funnits olika uppfattningar om vad som är eller vad som kännetecknar den mest ”autentiska” folkmusiken (se Åkesson 2007: 47–51, Barker & Taylor 2007: 13–19, 53–72 och Michelsen 1993: 33–34).

fråga sig om autenticitetsbegreppet borde kastas över bord helt och hållet, eller om det fortfarande kan användas till något (se även Fornäs 1994: 172, Moore 2002: 210 och O'Flynn 2009: 20). Resultatet är i de flesta fall ändå att begreppet "räddas" från en slutgiltig dödsdom, försök till kreativa och mindre essentialistiska användningar görs och begreppet "autenticitet" fortsätter att dyka upp i forskningen kring populärmusik. Även jag ansluter mig till de forskare som anser att begreppet autenticitet fortfarande kan användas och att det rentav många gånger *måste* användas, för att man ska förstå de underliggande villkoren för artistskapet och musiken.

En lösning på autenticitetsproblemet har varit att formulera tankar om en meta-dimension i autenticiteten. Ett exempel på detta är den ofta citerade Lawrence Grossbergs (1992: 224–234) begrepp autentisk inautenticitet (se även Fornäs 1994: 168–169). Grossberg (1992: 201–239) diskuterar den kraftiga samhällsutvecklingen i det senmoderna som påverkat rockens främsta publik, nämligen den unga generationen (särskilt den efterkrigstida generationen av unga). Grossberg (1992: 202–205) lyfter fram följderna av utvecklingen ur de ungas perspektiv: en skrämmande insikt om världens (möjligen) förestående undergång, instabilitet och brist på mening, alienation, tristess, en identitet som så att säga saknar identitet, och en situation där identitetskrisen normaliseras. Enligt Grossberg (1992: 205–206) blir rocken och autenticitetstanken betydelsefulla i detta sammanhang genom att erbjuda någonting som har betydelse trots allt, men han menar att denna betydelse inte bottnar i något historiskt ursprung eller i en ideologisk renhet. Han beskriver till exempel hur det mest ärliga i denna kontext är att vara öppen med att man fejkar (Grossberg 1992: 217–218).²⁴

Ett sätt för forskningen att hantera den svåra frågan om autenticitet är alltså att sticka hål på de mytiska föreställningarna om den autentiska rockartisten eller att visa på att denna myt eller sanning är mer eller mindre medvetet konstruerad (se även Frith 1987: 147). Detta görande kan ses mot bakgrund av vad Simon Frith (1988b: 112–113) konstaterar angående teorier om lyrisk realism i populära musiktexter. Frith beskriver hur de sångtexter inom folkmusiken som ansågs vara autentiska uttryck för folkets erfarenhet skulle uppvisa vissa kännetecken: till exempel vissa bilder eller fraser, ett särskilt språkbruk eller en särskild ideologisk position som förknippades med autenticitet eller med en äkta folklighet. Frith (ibid.) påpekar det cirkulära i argumentet, att de markörer som tolkas som *bevis* för autenticitet i själva verket är *konventioner* för realism, och att konventionerna reflekterar en särskild ideologi. Men även om detta kunde tolkas som att vem som helst i princip kan "göra autenticitet", kan man ändå tillägga att alla inte lyckas övertyga rockjournalister eller publik om sin autenticitet.

²⁴ Grossberg (1992: 227–232) definierar också en rad olika typer av autentisk inautenticitet. Han beskriver en ironisk typ som bygger på en öppet oäkta och instabil identitet. Därtill beskrivs en sentimental typ som baserar sig på intensiteten i eller kvantiteten av den affektiva investeringen trots att den saknar ett verkligt mål. Sedan tar Grossberg ytterligare upp en hyperverklig variant som förnekar affekten och beskriver det trista och grymma i detalj, men utan affekt. Slutligen beskrivs en grotesk typ som endast tillåter en negativ affekt och hyllar det fruktansvärda och destruktiva. Grossberg analyserar dessa tendenser i kulturen generellt, även i till exempel litteratur och film, men knyter dem också mera specifikt till populärmusikens område. Han menar att rocken bland annat tar avstånd från sin traditionella autenticitets-ideologi och framstår som betydelsefull på nya sätt (Grossberg 1992: 235).

Autenticiteten ses också i mitt arbete som konstruerad – något som görs – och inte som någon naturlig, inneboende självklarhet. Utifrån den forskning som finns på området, skiljer jag mellan åtminstone två olika nivåer i ”görandet” av autenticitet. En nivå är den ovan beskrivna, att artister och andra som är involverade i musikskapandet och offentliga framträdanden i rocksammanhang mer eller mindre medvetet tar i bruk eller bekänner sig till olika autenticitetsmarkörer. Markörerna är sådant som konventionellt (till exempel inom en viss subkultur eller mera generellt) anses garantera eller symbolisera något autentiskt. Denna nivå av görandet sker alltså i och genom *musikaliska eller framförandemässiga praktiker*.

För att ge ett belysande exempel på detta mera praktiska görande kan man nämna musikvetaren Nicola Dibben (2009: 317–318) som beskriver hur en emotionell autenticitet, alltså ett intryck av att ett framförande är ett intimt, självutlämnande uttryck, skapas via en virtuell ljudvärld och inspelningsteknik samt via vissa typer av kroppsrörelser (till exempel i form av dans). Dibben (2009: 319) beskriver bland annat mikrofonens centrala roll i skapandet av ett intimt intryck. Också andra forskare har berört att en specifik mikrofonteknik kan förmedla till exempel en låg, viskande röst och därigenom skapa ett intryck av närhet, som om artisten viskade sina hemligheter i örat på lyssnaren (se Ganetz 1997: 41–42 och Strand 2003: 91–94, 108–110). Här finns även en parallell till de nya frågor om autenticitet som den tekniska utvecklingen medfört (se not 21). Orsaken till att lyssnaren alls kan höra den låga röst som skapar ett autentiskt, självutlämnande intryck är alltså användningen av teknik, trots att teknik i sig traditionellt ofta ställts i motsättning till autenticitet (se även Barker & Taylor 2007: 23).²⁵ Ytterligare exempel på hur autenticitet görs i framförandet kan man hitta i forskningens talrika analyser av olika aspekter av Bruce Springsteens artistskap, som ofta framstår som ett typexempel på det i traditionell mening ”autentiska” artistskapet (se till exempel Frith 1988a, Palmer 1997, Lindberg 1995: 107–161 och Johansson 2003: 199–233).²⁶

Den andra nivån i görandet av autenticitet är emellertid att vissa praktiker, den viskande intima rösten, den vardagliga scenklädseln eller vilket exempel man nu föredrar, *tillskrivs* en ”autenticitet”. Föreställningar om ”autenticitet” görs alltså även diskursivt. Dessa föreställningar eller autenticitetsmarkörer kan vara antingen explicit uttryckta eller underliggande, outtalade föreställningar. Musikologen Allan Moore (2002: 209–210) behandlar denna nivå i sin artikel ”Authenticity as authentication”, där han påpekar att autenticiteten inte (som många tänkt sig) är *inskriven* i själva musiken, utan är något som *tillskrivs* denna (se även Keightley 2001: 131).

²⁵ En liknande paradox har också påpekats av musikologen och semiotikern Dario Martinelli (2010: 38–40) då han beskriver hur ljud som signalerar dålig kvalitet och musikaliska misstag ibland producerats medvetet, med hjälp av sofistikerad teknik, för att de uppfattas som signaler om autenticitet (i form av äkthet, värme och mänsklighet).

²⁶ Även om forskarna delvis har olika syner på Springsteen och på autenticitetsbegreppet visar de ändå på hur Springsteen skapar sig själv och skapas av andra aktörer som autentisk (manlig) artist. Detta sker genom användning av olika autenticitetsmarkörer så som röstens heshet, den vardagliga klädseln (jeans och t-shirt) på skivomslaget och det ’folkliga’ mellansnacket, kanske rentav genom att Springsteen svetts under sina konserter (Frith 1988a: 96–99 och Johansson 2003: 205–206).

Moore introducerar termen "authentication", för att beskriva den process där något tillskrivs en autentisk innebörd, och han beskriver lyssnandeakten som en plats för denna autenticering. En huvudpoäng i artikeln är att det intressanta inte är *vad* (vilken artist, vilken musikstil, genre etc.), utan *vem* som autenticeras (ibid.). Moore (2002: 209, 211–221) skiljer mellan olika typer av autenticitet, "first person authenticity", "third person authenticity" och "second person authenticity". Det avgörande för uppdelningen är vems 'sanning' som representeras i framförandet, om det är en upphovsman eller -kvinna (till exempel artisten), en viss (frånvarande) annan eller (de närvarande) andra, alltså lyssnarna som således "autenticeras" genom framförandet. Senare i avhandlingen kommer jag att återkomma till denna fråga. För min diskussion i detta avsnitt är det intressantaste den andra nivå av görande som "authentication" implicerar.

Till skillnad från Moore, som särskilt betonar lyssnarnas roll och lyssnandeakten som den plats där autenticering sker, vill jag lyfta fram att också rocktexterna i sig är en plats för autenticering, liksom de arenor där man pratar om och värderar musik, till exempel medierna. I praktiken är dock gränsen mellan det enskilda lyssnandet och "pratet" om musik flytande, eftersom det ofta är samma personer som lyssnar och som pratar, och eftersom "lyssnarna" kan utvidgas till att också inkludera rockjournalister och andra representanter för media.

Även om uppfattningar om det autentiska i sista hand görs av publiken och baserar sig på en subjektiv bedömning så som också Lilliestam (2003: 22) hävdar, är dessa subjektiva upplevelser enligt min tolkning ändå starkt påverkade av de autenticeringsprocesser som pågår i till exempel medier. Det innebär att mera spridda och konventionella föreställningar om det autentiska versus det icke-autentiska ofta ligger *under* den subjektiva upplevelsen, vilket även Ulf Lindberg (1995: 122) har lyft fram. Också Keir Keightley (2001: 131) betonar att upplevelsen av det autentiska baserar sig på mera än personliga preferenser och är beroende av bredare kontexter.

2.6 "DE ANDRA" I ROCKMUSIKEN

Som Simon Frith (1988b: 117–118) påpekat är ett utmärkande drag i urvalet av texter som till exempel på 1960-talet får statusen som rockpoesi (sådana texter som exempelvis publiceras i olika antologier), en slående konsensus om vad som är genuin och sann poesi av hög kvalitet: "no black songs, no country music, no Lou Reed even". Eller, som musikern och musikologen Pete Astor (2010: 145) formulerar det: "a massive preponderance of white, male, rock artists, drawn from the members of the new counter-cultural orthodoxy". Också referenser till och poetiska karaktärsdrag ur vissa typer av kanoniserad poesi var avgörande för vilka rocktexter som ansågs vara tillräckligt intelligenta, djupa och "poetiska" för att kvalificera sig som rockpoesi (Frith 1988b: 117–118 och Astor 2010: 144–145).

Autenticiteten i rocksammanhang definieras från början som ett manligt kodat begrepp, vilket skapar speciella utmaningar för den kvinnliga artist som försöker beträda området.

Man kan visserligen tillfoga att misstänksamheten och oron för falskhet också (redan på 1960-talet) kunde drabba de mest upphöjda rockpoeterna. Till exempel kan Bob Dylans karriär, med litteratursociologen Johan Svedjedals (2004: 111) ord, beskrivas som ”en aldrig slutande svekdebatt”. Publiken ser gång på gång sin hjälte svika de ideal de tidigare hyllat honom för, börjandes med när Dylan pluggade in elgitarren vid sin konsert på folkmusikernas Newportfestival 1965 där den akustiska musiken var ett starkt ideal (Svedjedal 2004: 111-116, se även Bowden 1982: 5 och Jacobsson 2004: 131). Det är ändå i 1960-talets utveckling av populärmusikfältet som kan man ana rötterna till en del seglivade, statiska och entydiga föreställningar om vilka rockartister och vilka typer av rockmusik som traditionellt uppfattas som ”autentiska”.

De begränsande traditionella föreställningarna om det autentiska innebär helt konkret att till exempel kvinnliga eller svarta artister har svårare att bli tagna på allvar som rockmusiker. Hillewi Ganetz (1997: 72–73) beskriver hur det lett till en utdefiniering av det feminina ur definitionen av rock, att musik skapad av kvinnor blir ”det Andra” inom rockkulturen. Detta i sin tur leder till mytiska föreställningar om ’riktig’ rock som bland annat icke-kommersiell, rebellisk, autentisk och (därmed) *maskulin*, och dålig rock som bland annat romantisk, kommersiell, inautentisk och (således) *feminin* (se Ganetz 1997: 82, se även Mayhew 1999, Coates 1997: 52–53 och Ganetz et.al. 2009: 14–16).

Till exempel den feministiska forskningens diskussioner har visat på de konkreta utmaningar som kvinnliga musiker möter i sina försök att bryta in i rockbranschen och tas på allvar som musiker. Kvinnorna tilldelas andra, mera begränsande eller lägre värderade roller inom rockkulturen än män, och kvinnor associeras med dålig pop medan rockmusiken uppfattas som mansdominerad (Frith & McRobbie 1990: 373–381, Cohen 1997, Mayhew 1999: 63–65, 67–68, Lorentzen 2001 och Ganetz 1997: 66).

Autenticitetsdiskussionen och uppdelningen i rock versus pop är alltså ideologisk och fungerar exkluderande. Johan Fornäs (1994: 159) skriver att det fortsatta behovet av distinktioner mellan de två genrerna och mellan det autentiska och icke-autentiska är uttryck för en pågående kamp om diskurserna kring musikalisk estetik. Distinktioner görs också *inom* en genre, ofta genom försök att utdefiniera andra ur den (Fornäs 1994: 160). Dessa Andra kan vara kvinnor, men också till exempel afroamerikaner. Med andra ord skapas (föreställningar om) autenticitet i relation till det som anses vara icke-autentiskt. Detta ger i sin tur upphov till olika motreaktioner bland dem som blir utdefinierade. En del gör motstånd genom att undvika rockstämpeln medan andra kämpar för rätten att få kalla sig ”rock”.

Som framgår av Fornäs beskrivning ovan kan liknande diskussioner föras inte bara om kvinnliga artister, utan också om till exempel musik producerad av svarta artister. Diskussionerna om svart och vit musik har dock även sina egna särdrag. Svart musik i USA har, i likhet med olika typer av icke-västerländsk musik, inte alltid beskrivits som icke-autentisk i jämförelse med vit eller västerländsk musik. Den har också idealiserats, exotiserats, insamlats eller marknadsfört för en vit och västerländsk publik, och i dessa sammanhang beskrivits som speciellt autentisk för att den uppfattas vara till exempel

primitiv, icke-kommersiell eller obesmittad av kulturen.²⁷

I samband med Eva Dahlgren är dessa diskussioner (av uppenbara skäl) ändå mindre centrala än den feministiska forskningens autenticitetsdiskussioner, vilket förklarar att de senare kommer att få mera utrymme här. Olika synpunkter på Dahlgrens roll som kvinnlig artist kommer att synas särskilt i min analys av pressmaterial om Eva Dahlgren. Det kan dock nämnas redan här att nyare feministisk forskning ibland gett en mera positiv bild av kvinnors möjligheter i musikbranschen, visat på hur kvinnor hittar strategier för att lyckas som musiker samt lyft fram alternativa sammanhang där traditionella föreställningar om manligt-kvinnligt, pop-rock och autentiskt-artificiellt bryts upp. Ett exempel på detta är etnologen Marika Nordströms (2010) studie *Rocken spelar roll. En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker*.

Med tanke på att Eva Dahlgren, sedan hon kom ut offentligt år 1995, även är känd som en öppet lesbisk artist har också denna "annanhet" en betydelse. Dahlgrens roll som lesbisk artist kommer också upp i den senare delen av mitt pressmaterial, men inte så ofta som man kunde förvänta sig, vilket gör att dessa frågor inte är speciellt synliga senare i analysen. Av den anledningen ger jag i stället frågan lite mera utrymme här. I några av artiklarna nämns att Dahlgren har rollen av förebild för homosexuella, men det finns också en viss försiktighet i hur frågan behandlas. Det kan tolkas som att homosexualitet fortfarande är ett känsligt ämne under den undersökta perioden och att varken Dahlgren själv eller skribenterna vet hur man på ett korrekt sätt ska närma sig ämnet (också att ämnet behandlas relativt sällan kan förklaras av detta). I Dahlgrens rocktexter (som ju är mest centrala här) tematiseras sexuella identiteter sällan explicit, men de finns ibland antydda, särskilt tydligt i hennes låt "Min familj" (1999) som beskriver hur familjen och gemenskapen kan skapas och upplevas på andra sätt än de traditionella och normenliga.²⁸

²⁷ Rötterna till dessa tankar kan spåras i till exempel filosofen Jean-Jaques Rousseaus föreställning om den "ädle vilden". Tankegångarna går igenom i till exempel John och Alan Lomax insamlingar av amerikansk folkmusik under tidigare delen av 1900-talet, där man bl.a. sökte en äkta och ren "negermusik", utan vita influenser (se till exempel Barker & Taylor 2007: 10–19). På ett motsvarande sätt skulle den vita folk- och countrymusiken helst kunna anses vara ren från svarta influenser för att vara autentisk, vilket enligt Barker & Taylor (2007: 67–70 och 97–99) skvallrar om ett behov att hålla isär vit och svart musik. De här tendenserna kan förstås också sättas i relation till de ovan beskrivna kopplingarna mellan rastänkan, nationalism och autenticitetsbegreppet.

I dagens läge har man också lyft fram en ökad konsumtion av så kallad världsmusik, eng. "world music" (en något oklar term, se till exempel Murphy 2009: 39 och Mäkelä 2011: 173–175 och 186–189), musik som uppfattas ligga utanför den dominerande, internationella pop- och rockmusiken ofta producerad i USA och Storbritannien. Världsmusik marknadsförs som speciellt autentisk, ursprunglig, exotisk och icke-kommersiell, men då för en vit, västerländsk, utbildad medelklasspublik (se till exempel Murphy 2009: 44–52 och 57–58, O'Flynn 2009: 31 och 34, Barker & Taylor 2007: 297–317 och Mäkelä 2011: 173–189). En underliggande kritik i diskussionerna kring detta är att musiken ofta är hybridiserad, till exempel blandar influenser från svart och vit musik samt mellan ursprunglig till exempel afrikansk och västerländsk musik. Därtill kommer att den världsmusik som marknadsförs för att mätta den västerländska publikens krav på ren, ursprunglig och icke-kommersiell icke-västerländsk musik, i hög grad ofta produceras och marknadsförs i vinstsyfte, och inte sällan i västländer.

²⁸ Här kan man också nämna ett fotografi av Dahlgren inuti skivomslaget till *Fria världen 1.989* (1989), alltså redan innan Dahlgren kom ut som lesbisk, där hon tycks utmana traditionella koder för manligt och kvinnligt, då hon är iklädd kavaj och har en vattenkammad traditionell herrfrisyr.

Dahlgrens betydelse som lesbisk artist och förebild kan också väcka frågan om hennes artistskap och texter kunde analyseras med utgångspunkt i den samtida queerteorin, som givetvis också tillför sitt eget perspektiv på autenticitetsbegreppet. Ifrågasättanden av autenticitet och hyllanden av det hybrida och gränsöverskridande är en grundläggande premis för queerforskningen som därför speciellt starkt måste anknytas till den postmodernt färgade, ifrågasättande delen av autenticitetsdiskussionen. Inom queerforskningen är ifrågasättandet av det ”autentiska”, som kan vara antingen implicit eller explicit, ofta knutet till ett ifrågasättande av traditionella föreställningar om genus och sexualitet. Det handlar om att kritisera, driva med, parodiera eller sudda ut gränserna mellan ”autentisk” manlighet eller kvinnlighet, så som dessa definieras i samhället. Forskare som är inspirerade av exempelvis queerteori har också diskuterat motsvarande föreställningar om manligt och kvinnligt inom populärmusikaliska genrer (se till exempel Mockus 1994: 258–260 och 264–266, Bruzzi 1997, Rey 2006: 118–119, Mayhew 2006: 173–178, Devitt 2006: 29–31 och Välimäki 2005: 362–364).²⁹

Dahlgrens rocktexter representerar ändå i de flesta fall en mera traditionell uppfattning om autenticitet som utgår från att det, trots äkthetens instabilitet, finns en äkta kärna i jaget, under alla lager eller masker. Därför anser jag inte att en queeranalys är den bästa ingången till Dahlgrens texter. Det är också viktigt att påminna om att lesbiskhet i sig inte automatiskt hänger ihop med ett queerperspektiv. Också från lesbiskt (eller från gayrörelsens) håll ställs ibland ett krav på autenticitet. Kvinnoforskaren Martha Mockus (1994: 266–268) diskuterar hur den kanadensiska och lesbiska artisten k.d. lang med bakgrund som alternativ-countryartist, fick utstå den hårdaste kritiken från just lesbiska, trots att hon samtidigt fick kritik från country-etablissemangen som ville att ’en flicka skulle se ut som en flicka’ och hade lesbiska fans som beundrade henne som en (ur deras synpunkt) uppenbart lesbisk artist. Orsaken till kritiken var att lang (före 1990-talet) inte kom ut offentligt som lesbisk, vilket av en del tolkades som en form av icke-autenticitet, ett döljande av det sanna, autentiska jaget. Som Mockus (1994: 268) beskriver är kravet på lesbiska stjärnor att vara öppet lesbiska, snarare än att försöka dölja eller tona ner sin sexualitet, också förståeligt med tanke på det förtryck som finns mot homosexuella som grupp i samhället. Artistens öppna lesbiskhet blir alltså en viktig identitetspolitisk handling.

²⁹ Kvinnliga artister som bryter mot förväntningarna för hur en kvinna ska se ut eller bete sig inom en specifik genre kan av musikrecensenter och publik uppfattas som oäkta och konstlade (icke-autentiska kvinnor). Martha Mockus (1994: 259–268) beskriver hur den lesbiska kanadensiska artisten k.d. lang fick kritik av countryetablissemangen för att hon ansågs häna den ärlighet som countrymusiken värderar så högt. Mockus ser detta mot bakgrund av att en traditionalistisk country-falang hyllade könsroller som även i populärmusikaliska sammanhang föreföll ovanligt styva. Emma Mayhew (2006: 170–177) beskriver på ett liknande sätt reaktionerna då den irländska artisten Sinéad O’Connor först kom ut eller outades som lesbisk, sedan delvis ”tog tillbaka” sina ord och vägrade att alls sätta någon speciell etikett på sin sexualitet, allt detta i samma tider som hon bland annat gifte sig med en man. Händelserna tolkades av en del som ett iscensättande av en manipulativ, oäkta och ytlig mediebild, i syfte att väcka uppmärksamhet. O’Connors autentiska jag uppfattades vara den heterosexuella gifta kvinnan och modern (trots att hon öppet talat om att hon också hade haft relationer till kvinnor).

Också Dahlgren levde (i likhet med en del andra kändisar) i början av sin karriär i garderoben innan hon offentligt kom ut och registrerade partnerskap med Efva Attling år 1995. Hennes liv i garderoben berörs till exempel i andra delen av Jonas Gardells (2013: 245–246) romantrilogi *Torka aldrig tårar utan handskar* om aidsepidemin och det fördömsfulla 1980-talet, gaykulturens kanske största litterära händelse i svensk samtid. Också i mitt pressmaterial berörs gayaktivismens krav på Eva Dahlgren att komma ut (se Schultz 1999 och avsnitt 3.4.1). Försiktigheten i hur både journalisterna och Dahlgren i mitt pressmaterial behandlar frågorna om Dahlgrens sexualitet kan också jämföras med hur lesbiska artister ofta försökt leda uppmärksamheten från det sexuella till musiken eller konstnärskapet (se Mockus 1994: 267–268).

2.7 AUTENTICITET I FLERA FORMER

Johan Fornäs (1994: 161–162) menar att de Andra (vare sig de är till exempel kvinnor eller svarta) ofta är en förutsättning för rockens överlevnad som ett öppet och oförutsägbart fält. Det problematiska är att de diskussioner där man försöker etablera en enskild, ren och enhetlig tradition av ”autentisk” musik inte accepterar den hybriditet som i själva verket ger genren liv.

Fornäs hör därmed till de forskare som betonar autenticitetsbegreppets kontextbundenhet och nödvändigheten att tala om olika autenticiteter i pluralis, snarare än att utgå från en föreställning om en enhetlig autenticitetstradition. Ofta hänger beskrivningar av autenticiteter åtminstone delvis ihop med hur det autentiska uppfattas i olika populärmusikaliska genrer. En traditionell uppfattning om autentisk rock versus icke-autentisk pop utmanas alltså av det faktum att autenticitet är ett viktigt ideal också i andra genrer och artisterskap än till exempel den traditionella ”autenticitetsrocken”. Med autenticitetsrock menas rock som framställer sig som ren och ursprunglig enligt Ulf Lindberg (1995: 19 och 160–161) som tar utgångspunkt i Simon Friths (1987: 147) definition av en ”autentisk” genre inom rocken.

Som exempel på en annan genre där autenticitetsidealet är viktigt kan nämnas den singer-songwritergenre som också Eva Dahlgren är starkt influerad av – en genre inom vilken vi dessutom hittar många kvinnliga artister (se Moore 2002: 210–211, även not 5, Ganetz 1997: 99–100, Frith & McRobbie 1990: 377 och Barker & Taylor 2007: 168 och 174). Ett annat exempel är rap-musiken och hip hop-kulturen, som företräds av många svarta musiker (eller musiker med invandrabakgrund) där äktheten ofta hänger ihop med att man hävdar sin kulturella eller etniska bakgrund och en lokal identitet, att man så att säga slår underifrån mot majoritetssamhället (se till exempel Armstrong 2004, McLeod 2002b: 162–164, Dahlstedt 2005: 80–85 och Strand & Lahtinen 2006). Som vi ser av dessa exempel hänger en bredare, pluralistisk definition av autenticitet också ihop med ett breddande i synen på till exempel vilket kön och vilken hudfärg en ”autentisk” artist kan ha.³⁰

³⁰ Som det framkommer i till exempel sociologen Edward G. Armstrongs (2004: 338–343) artikel om

Johan Fornäs (1994: 161) skriver att olika populärmusikaliska genrer inte kan åtskiljas genom *grad* av (konstruerad) autenticitet utan genom de olika *typer* av autenticitet som de representerar. Fornäs (1994: 168–169) beskriver i sin artikel tre typer av autenticitet, som delvis kan knytas till olika genrer inom populärmusiken³¹ och som jag har nytta av i min analys. Fornäs talar för det första om en *social autenticitet* som bygger på social interaktion inom en grupp. Autenticiteten bygger på etablerade normer inom den verkliga eller inbillade gemenskapen mellan artister och lyssnare. Här kunde man placera till exempel rap-musikerna, eftersom de främst skapar autenticitet i förhållande till ett kollektiv eller en kultur, arbetarklassen, invandrare, svarta i ghetton eller betongförorten. För det andra beskriver Fornäs en *subjektiv autenticitet* som fokuserar på relationen mellan artisten och lyssnaren och föreställningen om artistens egen kropp och själ, som ett tillstånd av närvaro. Här kunde man placera singer-songwritertraditionen där texter ofta utgår från ett enskilt jag och har idealet att på ett självutlämnande sätt beskriva jagets äkta känslor. För det tredje beskriver Fornäs *kulturell eller meta-autenticitet*, en sekundär eller indirekt autenticitetsmarkör som verkar genom en uppenbar brist på social och/eller subjektiv autenticitet. Med andra ord: ju mera plastisk musiken är, desto mera övertygande är artisternas ärlighet och medvetenhet. Här placerar sig artister som använder sig av mera ironiska och lekfulla uttrycksformer.

Enligt Fornäs (1994: 169) finns alla typerna av ”autenticitet” i både konservativa och progressiva varianter. De konservativa varianterna kan exempelvis slaviskt följa vissa etablerade regler och konventioner medan progressiva varianter innehåller lek med reglerna och konventionerna i syfte att skapa nya och egna uttryck. Fornäs (1994: 169) skriver att den tredje typen av autenticitet blivit allt viktigare i senmodern musik. De två första typerna lever visserligen vidare, men det ökade kravet på reflexivitet har tvingat äldre och mera naiva uppfattningar av autenticitet att utveckla meta-autentiska drag. Fornäs menar att det idag är svårare att *inte* se att ”autenticitet” är en konstruktion. Artister och lyssnare kan fortfarande sträva efter upplevelser av spontan kommunikation och kroppslig närvaro, men det är omöjligt att bortse från att upplevelserna bygger på en konstruktion. Detta leder till att det i själva verket är lättare att uppnå social eller subjektiv ”autenticitet” om symbolerna för autenticitet görs explicita eller medvetna. Det kan nämnas att också Hugh Baker & Yuval Taylor (2007: x) gör en uppdelning som delvis överlappar Johan Fornäs uppdelning, även de i hög grad utifrån musikalisk genre.³²

rap-artisten Eminems autenticitetskonstruktion är det i hip hop-sammanhang dessutom snarast vita artister som har trovärdighetsproblem då de vill framstå som autentiska (och detta just på grund av sin vita hudfärg).

³¹ Johan Fornäs (1994: 168–169) kategorier är en modifikation av de autenticitetstyper som Lawrence Grossberg (2003: 202–203) har presenterat i en artikel ursprungligen publicerad år 1993.

³² Med representationell autenticitet (”representational authenticity”) menar Barker & Taylor (2007: x) musik som är exakt vad den utger sig för att vara (till skillnad från till exempel gruppen Milli Vanilli som uppträdde som sångare utan att vara det). Deras begrepp kulturell autenticitet (”cultural authenticity”) står för musik som speglar en kulturell tradition och alltså inte det som Fornäs refererar till då han talar om kulturell eller meta-autenticitet, utan ligger snarare nära Fornäs ’sociala autenticitet’. Personlig autenticitet (”personal authenticity”) betecknar musik som speglar den person eller de personer som skapat musiken (och kan jämföras med Fornäs subjektiva autenticitet eller Nicola Dibbens (2009) diskussion

I mina analyser av Dahlgrens rocktexter använder jag Fornäs (1994: 168–169) tre autenticitetsbegrepp som ett bollplank. Det innebär en möjlighet att testa den subjektiva autenticitet, typisk för singer-songwritertraditionen, som Dahlgren på många sätt kan associeras med. En fördel med att använda Fornäs begrepp är även det att han räknar med både mera traditionella former av autenticitet och en meta-autentisk dimension, som beaktar de senare teoretiska ifrågasättandena av autenticiteten. Eftersom Dahlgren i sina rocktexter också glider mellan dessa nivåer, tycker jag att Fornäs typer är belysande för materialet. Fornäs begrepp meta-autenticitet svarar mot Dahlgrens rocktexter som visserligen kan sätta autenticitetsbegreppen i gungning men som ändå i slutändan omhuldar en föreställning om en äkta kärna längst inuti jaget. Fornäs (1994: 172) menar att reflexion (kring identiteten) inte är möjlig utan ett visst mått av autenticitet, med en hänvisning till Julia Kristeva.

Jag håller med Fornäs i hans viktiga påminnelse om att autenticitet kan göras och tolkas på olika sätt i olika genrer och att det inte finns allmängiltiga autenticitetsmarkörer som i alla sammanhang anses antingen garantera eller symbolisera autenticitet. Men jag anser ändå att det är helt nödvändigt att hålla ett dubbelt perspektiv på hur autenticitet uppfattas och görs i rocksammanhang. Trots att autenticitetens betydelse är komplex och flytande och hela begreppet ur dagens perspektiv framstår som problematiskt, ges det nämligen ganska ofta entydiga och statiska definitioner i rocksammanhang.

Trots att flera olika typer av kontextbunden autenticitet är i rörelse och konkurrerar i rock- och popmusiksammanhang, kan man enligt min uppfattning också se en traditionell, dominerande autenticitetsföreställning med rötter i 1960-talet som spökar i rockjournalistik och i artistens framställningar av sig själv. Också Richard Middleton (2009: 200) konstaterar att det är många studenter inom populärmusikstudier och i ännu högre grad andra popfans som har statiska föreställningar om det autentiska (som att rocken är autentisk, i kontrast till den kommersiella popen), trots att autenticitetsbegreppet är mer eller mindre dött i en del kretsar. Även Englund & Jörngården (2011: 13–14) påpekar att autenticitetsskapandet inom de populärmusikaliska subkulturerna visar att de senaste decenniernas teoretiska ifrågasättanden av autenticitetsbegreppet inte inneburit att begreppet skulle ha försvunnit ur det allmänna medvetandet (se även till exempel O'Flynn 2009: 20).

I likhet med Ulf Lindberg (1995) betonar jag vikten av att hålla i minnet den starka och traditionella, mera enhetliga synen på autenticitet, eftersom denna fortfarande påverkar diskussioner om musik och artister. Ulf Lindberg (1995: 121–122) är skeptisk

kring emotionell autenticitet. Eftersom Barker & Taylor inte i första hand skriver för ett akademiskt sammanhang beaktar de ändå inte de forskningsdiskussioner som förts kring autenticitet och de räknar inte heller så explicit med en meta-autentisk nivå i autenticiteten. Helt omedvetna om forskningen och den postmoderna teorins inverkan på autenticitetsdiskussionen är de ändå inte då de skriver att ”For many academics [...] everything is more or less 'constructed'” (Barker & Taylor 2007: xii). De räknar också med mera teatraliska genrer och en möjlighet till ett medvetet iscensättande av det konstruerade/falska (Barker & Taylor 2007: xi–xii). Jämför även Jones & Featherly (2002: 32–35) som i ett rockjournalistiskt sammanhang beskriver olika former av autenticitet, till exempel autenticitet som bygger på ett återvändande till rötterna versus en personlig autenticitet som kommer inifrån, samt en estetisk autenticitet.

till synsätt som innebär att nästan vad som helst kan betraktas som "autentiskt", och lyfter fram hur vissa möjligheter är "mer grundläggande än andra" och bidrar till en förståelse för hur rockens spektrum av genrer är konstruerat. Man kan se det som en speciellt omhuldad, kanoniserad och hyllad autenticitetskonstruktion som också andra autenticitetskonstruktioner får ta ställning till och spegla sig mot. Jag föredrar detta dubbla perspektiv trots den balansgång det innebär att minnas och räkna med traditionens makt, och samtidigt undvika att själv bli för begränsad i sin syn på vad "autenticitet" kan innebära i olika sammanhang. Att traditionella autenticitetsföreställningar lever vidare påminner i sin tur om att också de idéer och behov som ligger *bakom* autenticitetskravet har överlevt postmodernistiska och andra liknande teoretiska ifrågasättanden, vilket vi återkommer till i avsnitt 2.9.2.

Vissa forskare har också talat om en autenticitetens återkomst, postmodernismens eller ironins död, alltså om en förnyad tro på och ett intresse för det autentiska, inte minst inom amerikansk kultur. Dessa tankar är ofta knutna till tiden efter 9/11, en händelse som bröt mot det postmoderna genom att den framstod som ytterst verklig med alla de förluster, sorgeprocesser och rädslor den förde med sig. Ett exempel är boken *The Pathos of Authenticity* (Ulla Haselstein et. al 2010) där skribenterna för diskussioner som också kunde sättas i relation till rockmusiken. Själv ställer jag mig ändå frågande till ett påstående om autenticitetens återkomst eftersom min tolkning är att olika former av mer eller mindre traditionella, icke-ironiska autenticitetsideal aldrig ens varit helt borta, åtminstone om man ser till rocksammanhanget.

2.8 "AUTHORSHIP" I LITTERATUREN OCH POPULÄRMUSIKEN

2.8.1 Begreppet "authorship"

De förhandlingar om autenticitet som förekommer i samband med rocken och rockartister hänger nära samman med frågan om "authorship". En artists autenticitet bedöms nämligen ofta utifrån den grad av artistisk kontroll och kreativ input artisten anses ha i musikskapandet. Det engelska begreppet "authorship" (ung. "författarskap," "upphovsmannaskap") förekommer därför frekvent i den samtida populärmusikforskningen, ofta i kombination med autenticitetsdiskussionen (se till exempel Eckstein 2009 och Ahonen 2007). Frågan om artistisk input eller authorship blir central också i mitt pressmaterial om Eva Dahlgren. Som ett speciellt tydligt exempel kan nämnas diskussioner om hennes långvariga producent Anders Glenmarks betydelse för Dahlgrens musik och framgång vilket kan läsas som ett ifrågasättande av Dahlgrens självständiga skapande och konstnärskap (se vidare avsnitt 3.6.4). En ännu viktigare motivering till diskussionen kring authorship i avhandlingen är att konstnärskap och skapande är viktiga teman i Dahlgrens rocktexter, vilket kan sättas i relation till Dahlgrens "görande" av sig själv som kreativ och självständig konstnär, eller "author".

Att det finns ett samband mellan authorship- och autenticitetsdiskussionerna visas



redan av att orden "author" och "authenticity" har samma etymologiska ursprung och refererar till självet, eller det som har sitt ursprung i självet (Keightley 2001: 134). Jag har redan gett det engelska ordet "authorship" den ungefärliga svenska översättningen "författarskap" eller "upphovsmannaskap". Då vi talar om rockmusik är "author" och "authorship" emellertid svåröversatta begrepp, vilket är orsaken till att jag i avhandlingen valt att använda de engelska begreppen. Det svenska begreppet "författarskap" skulle nämligen bli vilseledande. Visserligen är betydelsen av "författaren" allt annat än självklar och entydig i litteraturvetenskapen, men spontant associerar de flesta läsare det ändå med upphovsmannen eller -kvinnan till en skriven (litterär) text. "Authorship" har däremot, särskilt i populärmusikforskningen, en bredare betydelse. Authorship diskuteras nämligen i populärmusikforskningen också i samband med andra konstformer än litteratur, främst då musik. "Author" kan alltså även syfta på exempelvis en kompositör eller låtskrivare. Vad som menas med "author" i populärmusikforskningen, och i denna avhandling, är snarare *skaparen*, den *kreativa källan* till eller *ursprunget* bakom ett verk – eller den som framstår som avsändare till exempelvis en framförd poplåt. "Authorship" associeras också mera allmänt med *konstnärskap*, snarare än med endast författarskap.³³ Dessutom vill jag lyfta fram de romantiskt inspirerade föreställningar om skapande och konstnärskap som omgärdar konstnären, vilket är orsaken till att "upphovsmannaskap" blir ett allt för prosaiskt begrepp för avhandlingens diskussioner.

I avhandlingen intresserar jag mig inte för att spåra det kreativa ursprunget utan för hur *föreställningar* om authorship, skapande och konstnärskap skapas i Dahlgrens rocktexter och i avhandlingens pressmaterial. Därför har Laura Ahonens (2007) begrepp "author image" varit belysande, då det pekar på "bilder" (images) av authorship, snarare än på frågan om vem som ansvarar för vilka delar av det slutliga musikaliska verket. Ahonens studie belyser också starkt den medierade karaktär som föreställningar om authorship har. De mera traditionella föreställningarna om artistisk kontroll och integritet är ändå intressanta också i mitt arbete, eftersom de är så invävda i de föreställningar om "authorship" som jag intresserar mig för. Här kommer den romantiskt inspirerade tanken om det skapande geniet in, som jag i min analys diskuterar med hjälp av till exempel Andrew Bennett (2005) och Jason Toynbee (2003). Den författargestalt som behövde "dödas" framstår nämligen ofta som en romantiskt inspirerad gestalt och denna genimyt lever vidare inte minst i rocken.

Att man visar på hur föreställningar om authorship konstrueras betyder enligt min mening inte att man försöker underminera konstnärskapet helt och hållet. Keith Negus (2011: 607 och 612), som står för en version av "författarens återkomst" i (populär)musikforskningen, framför den ganska självklara ståndpunkten att det trots allt *finns* en author (eller flera) bakom det musikaliska verket. Det finns alltså någon eller några som är ansvariga för den konstnärliga produkten, detta trots att authorship samtidigt konstrueras via marknadsföring och publicitet. Enligt Negus behöver erkännandet av

³³ Ytterligare en betydelsenivå av "author" är den som äger rättigheterna till verket, en aspekt som Michel Foucault (2002) har betonat i sin klassiska essä, ursprungligen publicerad 1969.

”authorship” inte automatiskt innebära att det faller ett mystiskt, magiskt skimmer över den skapande konstnären. Negus (2011: 614) försvarar ändå i en viss mening genimyterna kring vissa framstående artister, nämligen att det är något speciellt med till exempel Miles Davis, Beatles och Björk. Här ställer han sig i försvar för musikologin, i motsats till sociologiska populärmusikstudier, då han påpekar att de unika kvaliteterna hos dessa artister inte kan ’sociologiseras bort’, hur mycket kollektivt skapande och kontexter man än kan addera till bilden. Den author Negus (2011: 615–616) talar om är varken ett mystiskt, romantiskt geni eller en ren social konstruktion. Det är en author som kan förstås med hjälp av diskussioner kring authorship i fråga om narrativ fiktion, samt insikter från studier i sång och berömmelse (stardom). Negus företräder alltså en mindre konstruktionistisk syn än till exempel Laura Ahonen.

Negus (2011: 623) har en viktig poäng då han lyfter fram att det inte behöver finnas en motsättning mellan ett erkännande av konstnärens insats som upphovsman eller -kvinna till ett verk och en samtidig medveten om den konstruerade personan och hur authorship görs till exempel medialt. Däremot menar jag att det är intressant att undersöka just det påstått magiska och mystiska skimret kring artistgestalten, *hur* det skapas och *varför* det skapas.

2.8.2 Litteraturvetenskapens diskussioner kring författarskapet

I frågan om authorship möts litteraturvetenskapens diskussioner om författarskapets betydelse (som givetvis traditionellt förts i relation till den skrivna litteraturen) och den samtida populärmusikforskningens authorshipdiskussioner, som trots sina egna särdrag ofta är inspirerade av litteraturvetenskapliga perspektiv. I fråga om skönlitteratur diskuteras sedan länge författaren och författarens betydelse för tolkningen av det litterära verket (se till exempel Burke 2006b). Den samtida litteraturvetenskapen tar i diskussionen kring författarens betydelse ofta avstamp i de klassiska essäerna av Roland Barthes (”Författarens död”, ursprungligen publicerad 1967) och Michel Foucault (”Vad är en författare?”, ursprungligen publicerad 1969). Essäerna ses ofta som en vändpunkt till förmån för en distansering av texten, det litterära verket från det ursprung som författaren utgör, och en läsarens födelse på bekostnad av författarens död (enligt det uttryck som Barthes myntade i sin essä). Texten, det språkliga avtrycket, stod under de påföljande decennierna starkt i centrum för litteraturvetenskapens tolkningar. Det viktiga var inte vem som talar, eftersom det är språket självt som talar (som Barthes 2006: 126 påpekar med en hänvisning till den franska poeten Stéphane Mallarmé). Foucault (2002) problematiserar emellertid också påståendet om författarens död och undersöker i sin essä det tomrum som uppstår efter författarens försvinnande, den avsändare eller ansvariga *författarfunktion* som i hans version ersätter författaren. Han lyfter fram de olika funktioner som författarnamnet har. Foucaults tankar har varit inflytelserika i flera av de diskussioner som jag hänvisar till i detta arbete, där författaren är något som *konstrueras* diskursivt och har en ideologisk funktion. Teorierna om den traditionella författarens död, associeras också med samtida teorier som ifrågasätter självet, ett koherent subjekt eller jag eller



föreställningen om en kärna i jaget (Barthes 2006: 127 och Walker 2002: 141–142).

Så som bland andra anglisten Séan Burke (2006b: xxiii–xxiv) och filosofen William Irwin (2002: xii) påpekar är dock själva betonet av texten på författarens bekostnad inte ny på Barthes och Foucaults tid, utan återfinns i exempelvis nykritikens påpekande av det intentionala felslutet (påpekandet att författarens intention inte är avgörande för den betydelse själva texten bär på, se Wimsatt & Beardsley 1967: 3–18).³⁴ Kritik av den författarcentrerade litteraturforskningen finns rentav ännu längre tillbaka i tiden, i den ryska formalismen, vilket är en utgångspunkt för en klassisk essä av den ryska formalisten Boris Tomaševskij (2006), ursprungligen publicerad 1923 (Se även till exempel Carina Burman 2002, ”Biografisk litteraturforskning” och Sverre Wiland 1998: 47, ”Biografisk analys”). Barthes och Foucaults essäer utgör, ur den synpunkten, endast en slags kulmination för den textcentrerade litteraturforskningen och en gradvis utträdning av författaren.

Särskilt Foucaults essä har i själva verket också setts som en öppning för en diskussion kring författarens återkomst (Korthals Altes 2010: 95). Séan Burke (2006b: xxiv) menar rentav att redan Barthes deklaration av författarens död, genom att den driver den impersonaliserande tesen in i absurdum, snarast är tecken på en kris inom teorin och därigenom i sig kräver en vändning i tänkandet kring författaren. Burke (2008: 17–29) har också diskuterat hur Barthes är en central gestalt för författarens återkomst bland annat för att han i sin berömda essä, parallellt med att *döda* författaren, också *skapar* en hegemonisk, närapå gudomlig författargestalt, *vård* en avrättning.

Särskilt under de senaste decennierna har litteraturvetenskapen alltså, ofta parallellt med fortsatt diskussion kring författarens död och nya tolkningar av Barthes och Foucault³⁵, bevittnat en författarens återkomst eller återuppståndelse från det döda (Burke 2008: se till exempel sid xvii, 7 och 17–29 och 2006: xxiv–xxix, Irwin 2002, Dorleijn, Grüttemeister och Korthals Altes 2010: ix och Korthals Altes 2010: 95). Litteraturforskningen har återupptäckt författaren som en viktig kontext i beskrivningen och tolkningen av litterära texter. Ofta handlar det om en författarens återkomst med erfarenheten av Barthes och Foucaults impersonaliserande teser i bagaget, där man bland annat betonar hur författaren är en konstruktion.

Det kan exempelvis handla om hur författaren konstrueras i texten och själv blir en textlig skapelse eller (delvis) fiktion, vilket sker i Eva Dahlgrens rocktexter. En strömning som haft uppsving inom den nya författarcentrerade litteraturforskningen, och som är av intresse för min avhandling, handlar nämligen om författaren som kändis och stjärna, hur författare medvetet kan skapa en persona eller image, och bli skapad, iscensatt och marknadsförd av andra aktörer. Författaren beskrivs i dessa diskussioner ofta som ett *varumärke*. Litteraturvetaren Åsa Arping (2013: se till exempel s. 13–14 och 21) kopplar

³⁴ Se även till exempel Dubbelboer (2010).

³⁵ En diskussion som fortsatt hävdar författarens död och läsarens födelse förs exempelvis av hypertextteoretikerna som utgår från nya genrer på internet och hur internet förändrat vår förståelse av begrepp som författare, verk eller text (se vidare till exempel Larsson 2012: 44–45, se även Arping 2013: 260).

detta skapande tillbaka till Foucault (2002) då hon lyfter fram författarnamnets viktiga (till exempel klassificerande) betydelse, som också är centralt i Foucaults essä. Författarnamnet uppfattas som en bärare av vissa betydelser och har en praktisk funktion att särskilja och individualisera en författares verk som avskilda från andra litterära verk. Man kan tillägga att detta också är av betydelse för marknadsföringen.³⁶

På ett liknande sätt beskriver Laura Ahonen (2007: 33) populärmusikens artistskapande i jämförelse med filmens område. I filmen blev skådespelare med stjärnstatus allt viktigare i marknadsföringen av filmer då man insåg att dessa stjärnor hade större betydelse för differentieringen mellan enskilda produkter än de filmstudior där filmerna hade producerats. Med andra ord är *personer, föreställningar* om personer, överlag något som säljer och skapandet av en säljande ”stjärna” kan betraktas som central ur marknadsföringssynpunkt.

Även om skapandet av en författarpersona eller -pose ofta sätts i relation till de senaste decenniernas mediala utveckling är själva fenomenet att skapa en författarpose eller persona medialt inte i sig nytt. Detta visar ämnet för mediehistorikern Andreas Nybloms (2008) avhandling (hur Verner von Heidenstam skapas till exempel medialt), likaväl som Åsa Arpings (2013) diskussion som tar utgångspunkt i 1820–1850-talets svenska litteraturkritik, samt den paradoxala författaranonymiteten som förekom vid denna tid. Många andra exempel på äldre tiders görande av en författarperson(a) finns, även internationellt sett.³⁷ Litteratursociologen Jérôme Meizoz (2010) lyfter exempelvis fram Jean-Jaques Rousseau som föregångare till en stark tradition av författarposering som bygger på misstro mot auktoriteter, frigörelse från de maktavande som många konstnärer traditionellt sett varit beroende av och ett medvetet projekt att konfrontera de maktavande med obehagliga sanningar. Det handlar också om en autenticitet baserad på klasslojalitet (med den lägre klassen) och en anti-etablissemangslivsstil. Detta ideal kan enligt min tolkning ses som en föregångare till en idealiserad outsiderroll, som går igen inte minst i den moderna rockrebellen. Det handlar enligt Meizoz uttryckligen om ett *görande*, om att man förväntas agera i enlighet med den pose man valt som författare (Meizoz 2010: 84–85 och 93). Meizoz (2010: 81) utgångspunkt är att det finns ett begränsat antal konventionella poser som författare kan välja mellan.³⁸

³⁶ Inom litteraturens område kan man som exempel ännu nämna Liesbeth Korthals Altes (2010) analys av de konventionella poser eller attityder (”postures”) som är synliga i tolkningar av den franska litteraturens ’enfant terrible’ Michel Houellebecq, och även antyds i hans framställning av sig själv. På svenskt håll kan ytterligare nämnas ett par relativt färskas avhandlingar, Andreas Nybloms (2008) *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* och litteraturvetaren Christian Lenemarks (2009) *Sanna lögnen: Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering* samt litteraturforskarna Torbjörn Forslids och Anders Ohlssons (2009 resp. 2011) böcker *Fenomenet Björn Ranelid* och *Författaren som kändis*. Se även till exempel litteraturvetaren Cristine Sarrimos (2009) artikel ”Maja Lundgren versus Lars Norén. Det offentliga samtalets mekanismer” samt litteraturvetaren Kristina Malmios (2010) artikel ”En idyllens blonde sångare. Skapandet av Jarl Hemmers namn och habitus inom det litterära fältet på 1910- och 1920-talet”.

³⁷ Se även till exempel Dubbelboer (2010).

Också då vi talar om författaren som kändis har inte bara själva fenomenet, konstruktionen av ”författaren”, en längre historia. Den teoretiska inringningen av fenomenet och diskussionen kring detta är inte heller enbart en produkt av de senaste decenniernas poststrukturalistiska strömningar. Den redan nämnda ryska formalisten Boris Tomaševskij (2006) uppsats är skriven delvis i opposition mot den vändning bort från författaren som övriga formalister står för. Tomaševskij skriver här, så tidigt som på 1920-talet, nämligen om de legender som skapas kring vissa författare, särskilt under vissa perioder som utmärks av ett intresse för det individuella, till exempel romantiken.³⁹ I Tomasjevskij's essä är det dock främst författarna som konstruerar sig själva, medan medier inte är så synliga i hans analys, vilket är en skillnad i förhållande till många senare diskussioner.

2.8.3 Authorship i populärmusiken

Musikologin (liksom musikfältet som sådant) har länge värnat om betydelsen av den kreativa artisten eller konstnären. Kreatören har betraktats som mera självklar, på ett sätt som ibland kritiserats för att bli mytologiserande, och som kan beskrivas som mera traditionellt i jämförelse med litteraturvetenskapens och sociologins problematisering av författarens betydelse under de senaste decennierna (se vidare till exempel Negus 2011: 607, Ahonen 2007: 13–17, Keightley 2001: 134, Eckstein 2009: 239–243 och Brackett 2000: 14–17). I fråga om populärmusiken har dessa traditionella uppfattningar på senare tid ändå öppnats upp för diskussion inom forskningen.

Trots att diskussioner kring authorship i populärmusiken tar intryck av och hänvisar till de diskussioner som förs gällande skönlitterärt författarskap, särskilt ofta till Barthes och Foucault, finns en del speciella villkor för musiken och musiktexten som gör att diskussionerna kring authorship i populärmusiken får sina egna särdrag. Ett sådant villkor är att den populärmusikaliska texten eller sången sällan har sitt ursprung i bara en enskild person eller author. Ofta skapas den kollektivt, det vill säga så att flera låtskrivare, sångare, musiker, producenter och andra är involverade i den kreativa processen (se till exempel Brackett 2000: 14–17, Eckstein 2009: 241 och Ahonen 2007: 15–16). I många sammanhang i popmusiken betraktas detta som ett helt normalt förfarande som inte underminerar de inblandade aktörernas konstnärskap. Samtidigt lever också föreställningar om den *enskilda* kreatören (authorn), ett (inte sällan mytomspunnet) kreativt ursprung, starkt kvar i diskussioner kring populärmusik.

³⁸ Man kan också jämföra med den uppsättning författarroller på den samtida svenska bokmarknaden som Ann Steiner (2009: 28–39) beskriver, där outsiders är en av de roller som förekommer bland dagens författare.

³⁹ Härmed vill Tomaševskij visa att intresset för författaren inte alltid ska ses som ett osunt drag i litteraturforskningen. Tomaševskij's resonemang ska ses mot bakgrund av de tidigare formalistiska uppfattningarna som kraftigare distanserat sig från den föregående, biografiskt, historiskt och psykologiskt inriktade litteraturforskningen. Författaren och hans liv, betraktade som litterärt skapade legender, eller som poesi i sig, kan därmed, enligt Tomaševskij, inkorporeras i den litteratur den ryska formalismen önskar studera.

Ett annat speciellt villkor för authorship i fråga om musiktexter eller sånger är att man kan skilja mellan *skrivandets* authorship (låtskrivarens arbetsprocess) och *framförandets* authorship (den mest framträdande vokalistens eller bandets tolkning och framförande av den sjungna texten). I populärmusiksammanhang sker tolkningarna av det kreativa ursprunget ofta till förmån för den senare. Ofta är det alltså den mest framträdande vokalist, rösten och den publika, i medier synliga artisten som får personifiera sången och dess ursprung (Brackett 2000: 14, Eckstein 2009: 240 och Ahonen 2007: 13–14 och 18).

Låtskrivaren kan naturligtvis också vara artisten själv, men det är långt ifrån alltid fallet. Lars Eckstein (2009: 240) kastar rentav fram att man med en viss förenkling kan hävda att stora delar av populärmusiken till en extrem grad inneburit en författarens (låtskrivarens) ”död” eller osynliggörande, till förmån för den uppträdande artisten (se även Negus 2011: 609–610).

Ett på sätt och vis belysande exempel på framförandets och artistens betydelse är tolkningar av cover-versioner, som hävdar att de artister som har en tillräckligt stark aura av att vara originella och självständiga konstnärer inte uppfattas som osjälvständiga ens om de gör en egen version av en redan populär låt skriven och sjungen av någon annan. I kraft av sin publika image kan konstnären i stället blåsa eget liv i tolkningen så att även cover-versionen uppfattas som ett unikt och eget konstnärligt verk. Som exempel kan man nämna Laura Ahonens (2007: 88–89 och 96–100) analys av den amerikanska singer-songwritern Tori Amos artistskap och av Amos cover på en Eminem-låt.

Samtidigt som Laura Ahonen (2007: 88–89) visar på att authorship inte alltid förutsätter att artisten skrivit låten själv, visar hennes analys emellertid också på att inte alla rock- och popartister automatiskt tillskrivs ett självständigt authorship. Ahonen visar att det i fallet Tori Amos är av betydelse att Amos redan visat att hon kan skriva eget material och varit producent på sina skivor, det vill säga att hon redan tidigare har erövrat en image av självständig konstnär, vilket i sin tur gör att också hennes coverversioner tolkas som självständiga verk som uttrycker hennes egna konstnärliga ideal. En cover-version av en artist som ännu inte bevisat att hon kan skriva egna låtar eller producera eget material skulle alltså sannolikt tolkas annorlunda.

Mera traditionell teori om authorship har också starkt betonat relationen mellan kreatör och verk och bland annat placerat *låtskrivaren* i centrum (se vidare om detta till exempel Negus 2011: 609–610 och Ahonen 2007: 15). Denna tendens syns i den autenticitetsaspirerande rockmusikens idealisering av de musiker och artister som verkar frigöra sig från inblandning av andra aktörer och har kontroll över sitt eget material, som både skriver och framför sina egna låtar och kanske producerar sitt eget material, som undviker teknik och mediering i olika former och, inte minst, undviker inblandning från mera marknadstänkande instanser (se till exempel Negus 2011: 610–611, Keightley 2001: 134–135 och Eckstein 2009: 241–243). Medan förhållandet till kollektivt skapande och influenser från andra i musikbranschen i många fall kan vara rätt avslappnat, finns alltså

även en motsatt tendens att frigöra sig från intryck utifrån.⁴⁰

2.8.4 Kvinnligt authorship

Att Dahlgren är en kvinnlig artist har också stor betydelse för hur hennes authorship bedöms, eftersom det unika självständiga skapandet av tradition och inte minst i rocksammanhang är manligt kodat. Därför är de diskussioner inom forskningen som lyfter fram det kvinnliga skapandets villkor också av intresse för avhandlingen.

Den kvinnliga rock- eller popartistens villkor kan jämföras med den kvinnliga författarens. Också i fråga om skönlitterärt författarskap har diskussioner förts ur ett feministiskt perspektiv. Det har i olika faser handlat om att lyfta fram och synliggöra skrivande kvinnor som just författare, att kritisera den kanon som i praktiken ofta exkluderar kvinnliga författare och skapa en kvinnlig kanon samt senare om att sätta i fråga kanon och författarskap, eftersom de ansetts vara i grunden patriarkala institutioner (se till exempel Burke 2006a: 145–149 och Walker 2002: 141–143). Av dessa diskussioner framgår hur tankar om författarskap, authorship och kreativitet, liksom även romantiskt inspirerade genimyter, ofta är manligt kodade. Samma mönster för hur kvinnligt konstnärskap genom historien utdefinierats ur föreställningar om stor Konst och konstnärliga genier har även beskrivits av till exempel konsthistorikerna Rozsika Parker och Griselda Pollock (1981: till exempel 8, 13, 82–83 och 114) samt av filosofen Christine Battersby (1989: till exempel 1–11). Dessa föreställningar har också en tendens att inte bara exkludera kvinnor, utan också tvinga skrivande och skapande kvinnor att leva med andra villkor och utveckla speciella strategier. Battersby (1989: 13–15) påpekar hur romantikens manliga genitanke gör just autenticitet till ett centralt ideal, samt att genitanken lever inom populärkulturen trots teorins påståenden om författarens död.

Delvis parallella diskussioner kring kvinnliga artister och authorship kan hittas också i populärmusikforskningen, vilket hänger samman med ovan diskuterade uppfattningar om den autentiska rockmusiken som maskulint kodad. Emma Mayhew (1999) beskriver hur kvinnornas ofta lägre värderade roller inom rockmusiken, särskilt rollen som vokalist, inte tillskrivits någon betydande kreativ input eller ger sångaren status som author. Vokalisten har enligt Mayhew (1999: 74–75) kunnat uppfattas som utsmyckning eller som en slags sjungande maskin snarare än som skapande konstnär (även om undantag från denna regel förekommer). Män har ofta varit till exempel instrumentalister vilket vanligen ges högre status. Även Mayhew (1999) beskriver hur de artister som omspunnts med romantiskt inspirerade geni- och konstnärsmyster oftast har varit manliga.

⁴⁰ David Bracketts (2000: 14–17) diskussion kring det komplexa författarskapet i populärmusikens visar att uppfattningen om en enda author med kontroll över det egna materialet hänger ihop med en tendens att läsa rocktexter av en singer-songwriter självbiografiskt och som parallellt med textens jag. Som Brackett påpekar kan dock inte heller en singer-songwriters konfessionella texter automatiskt läsas som till hundra procent självbiografiska.

Som jag ser det är den kvinnliga sångaren eller artisten naturligtvis en "author" i den bemärkelsen att hon är en kreativ konstnär i lika hög grad som en instrumentalist, producent eller låtskrivare. Detta bör kanske sägas eftersom kvinnliga artisters authorship inte kommer att hävdas så mycket senare i avhandlingen, där jag snarare analyserar de *föreställningar* om authorship som skapas.

2.9 BEGREPPET "GÖRANDE" OCH DEN KONSTRUKTIONISTISKA SYNEN PÅ JAGET OCH AUTENTICITETEN

2.9.1 Socialt konstruktionistisk vetenskapssyn och "görande"

I avhandlingen har redan flera gånger talats om hur föreställningar om Eva Dahlgren, om autenticitet och om authorship är något som *görs* eller *konstrueras*. Synen på begrepp eller fenomen som konstruerade baserar sig på teoretiska diskussioner kring social konstruktionism, en modern vetenskapssyn som påverkar denna studies perspektiv på det görande som pågår i avhandlingsmaterialet.

Även om det inte är möjligt att formulera en absolut eller enhetlig definition av social konstruktionism presenterar psykologen och vetenskapsteoretikern Vivien Burr (2003: 2–5) några grundläggande uppfattningar i socialt konstruktionistiskt tänkande i motsats till mera traditionella positivistiska vetenskapssyner. Som kännetecken för social konstruktionism lyfter Burr fram ett kritiskt förhållningssätt till sådan kunskap som tas för given vilket innebär kritisk reflexion kring även våra egna föreställningar och observationer. Det innebär även en medvetenhet om hur den historiska och kulturella kontexten påverkar våra perspektiv på världen, uppfattningen att kunskap konstrueras i sociala processer samt ståndpunkten att kunskap och social handling hänger ihop. Socialt konstruktionistisk vetenskap är alltså anti-essentialistisk, den tar avstånd från föreställningen om en essens i olika fenomen eller i personer (Burr 2003: 5–6). Detta är betydelsefullt till exempel då vi talar om jaget eller identiteten; det finns alltså inte en kärna eller essens i jaget som gör oss till de personer vi är. Därför innebär avhandlingens perspektiv även en reflekterande diskussion kring de föreställningar om ett autentiskt jag som jag menar att ligger bakom autenticitetsdiskussionerna i rocksammanhang.

Den sociala konstruktionismen ifrågasätter också realism, föreställningen att kunskap är en direkt observation av en objektiv verklighet (Burr 2003: 6). Eftersom kunskap i stället betraktas som något som skapas socialt, via interaktion, blir språket viktigt i social konstruktionistisk teori, eftersom språket ses som en förutsättning för vårt tänkande (Burr 2003: 7–8).

Den sociala konstruktionismen har bidragit med viktiga insikter om det konstruerade i de fenomen och den kunskap vi riskerar ta för givna, samt med den viktiga påminnelsen om att reflektera kring de tolkningar man gör som forskare. Samtidigt är en fullständigt "ren" socialt konstruktionistisk vetenskap enligt min uppfattning en utopi. Som forskare måste man ändå stå för sina egna tolkningar trots att man problematiserar föreställningar

om en objektivt observerbar verklighet. Den socialt konstruktionistiska synen i arbetet innebär framför allt en medvetenhet om att jag gör tolkningar, snarare än presenterar några obestridliga fakta. Det innebär också att de begrepp som används i min avhandling (till exempel autenticitet) inte ska ses som naturgivna kategorier, utan som konstruktioner.

Det i avhandlingen centrala begreppet ”görande”, till exempel görande av autenticitet eller av ”Eva Dahlgren”, associeras idag ofta inte bara allmänt med social konstruktionism utan kanske särskilt med den ultrakonstruktionistiska nyare performativitetsteorin, där den feministiska filosofen Judith Butler har varit en stark inspirationskälla.⁴¹ Performativitetsteori i Butlersk mening skulle ändå bli förvirrande i en diskussion om Eva Dahlgren och hennes rocktexter, eftersom Butlers teori utgår ifrån att det inte finns någon inre, äkta kärna i jaget, en syn som är svår att kombinera med autenticitetsdiskussionen och Eva Dahlgrens texter. Som konstaterats redan i presentationen av queerteoretiska ifrågasättanden av autenticitet, hävdar Dahlgrens texter ofta starkt det äkta jaget, eller lämnar åtminstone öppet för möjligheten till ett sådant äkta jag, längst inne under lagren.

Synen på identiteter och konstnärspersonligheter som konstruerade eller gjorda är i sig ändå ingalunda Butlers, performativitetsteorins eller ens den sociala konstruktionismens påfund. Som vi sett analyserade Boris Tomaševskij (2006) så tidigt som på 1920-talet de legender som skapas kring vissa författare, legender som uttryckligen *skapas*. Även om det är relevant att tala om den mediala utvecklingens betydelse och om att synen på individen har förändrats i senmodern tid, så bör man inte göra det ibland förekommande misstaget att framställa vissa tankemodeller som nyare och mera radikalt annorlunda i jämförelse med det tidigare, än vad som faktiskt är fallet.⁴²

Samtiden eller det senmoderna kan ändå ses som en central kontext för hur just Eva Dahlgren skapar ett jag och föreställningar om detta jag som autentiskt. Om detta vittnar också Hillevi Ganetz analys där Ganetz går i dialog med Anthony Giddens. Giddens (1995: 5) betonar hur jaget i det moderna uppfattas som ett formbart, reflexivt projekt, något som ska göras. Autenticiteten, en djupare självkännet, utgör ett viktigt mål i den syn som Giddens (1995: 9) analyserar.

Ganetz (1997: 148) menar, med stöd i bland annat Giddens, att Dahlgrens texter speglar det ambivalenta förhållande som den senmoderna människan har till jaget och till autenticiteten. Samtidigt som ett viktigt mål i det senmoderna jagprojektet är att skala fram eller hitta sin autentiska kärna, finns det en stark medvetenhet om det instabila

⁴¹ Judith Butler (2007: 214) beskriver i sin bok *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion* föreställningen om ”en inre organiserande genuskärna” hos individen som skapar illusionen om ett enhetligt och sammanhängande genus. Samma föreställning osynliggör de bakomliggande krafter (”politiska regleringar och disciplinerande sedvanor”) som egentligen skapar genusidentiteten. Butler menar att könskodade handlingar, gester och utföranden är *performativa* i den betydelsen ”att den kärna eller identitet som de gör anspråk på att uttrycka är *fabricerad* och upprätthålls med kroppsliga tecken och andra diskursiva medel”.

⁴² Su Holmes (2005: 14 och 18) har till exempel lyft fram att Richard Dyer, en central gestalt i studier i berömmelse och kändiskultur, också *tog för givet* att filmstjärnepersonligheter är något som *konstrueras*, även om man i senare forskning kan få ett intryck av att först senare teoretiska strömningar lagt till det konstruktionistiska perspektivet samt talat om till exempel det medierade.

i äktheten och i jagbegreppet. Detta för oss vidare till begreppet identitet – och nära liggande begrepp som subjektet, jaget eller självet. Diskussioner kring hur dessa skapas är centrala i den sociala konstruktionismen och är också underliggande förklaringar till autenticitetsdiskussionerna i rocken och i skapandet av ”Eva Dahlgren” i hennes rocktexter och i avhandlingens pressmaterial. Eftersom Ganetz redan utförligt diskuterat dessa vidare sammanhang i sin avhandling behandlar jag dem mera kortfattat här. I nästa avsnitt ska jag ändå tydliggöra kopplingen mellan dessa diskussioner och de aspekter av konstruerande som jag sedan studerar mera ingående i avhandlingen. Det kan ändå sägas att Ganetz syn på denna punkt är förenlig med min egen.

2.9.2 Identitet och publiken

Ingressen i Kristina Lindströms (2000) intervju med Eva Dahlgren, som ingår i avhandlingens pressmaterial, tar upp frågan om vad man behöver kändisar till. Det står att kändisar fyller ”oändliga mängder hål och behov i människor”, att de fungerar som ”ställföreträdande ’jag’”, som drömmar och ”[a]vstjälpningsplatser för diverse fördomar och annat avfall”. De funktioner som beskrivs, särskilt den som ”ställföreträdande ’jag’”, pekar på de bakomliggande orsakerna till konstruerandet av Eva Dahlgren och av autenticitet.

Det finns en koppling mellan detta konstruerande och den enskilda lyssnarens eget identitetsprojekt, processer som båda försiggår i ett senmodernt samhälle där föreställningar om ett koherent jag och om autenticitet är hotade. Här kommer alltså rockpubliken in som en förklaring till autenticitetsdiskussionen. Konstruerandet av en ”autentisk” Eva Dahlgren kan tolkas som ett svar på en autenticitetslängtan hos publiken, som i sin tur har sin förklaring i den autenticitetsbrist som publiken upplever i det senmoderna samhället. Också Su Holmes (2005: 13–14), forskare i berömmelse och kändisskap, förklarar intresset för kändispersonligheter och autenticitetsförhandlingen kring dem med det senmoderna samhällets autenticitetsbrist (förstådd till exempel som en längtan efter en äkta kärna åtminstone i det egna jaget, eller reflexion kring frågor som gäller självet i det senmoderna).⁴³ Även Nicola Dibben (2009: 317) menar (något mera entydigt) att tron på en sångares autenticitet reflekterar en föreställning om självet som hon rentav menar är förhärskande i dagens samhälle, tron på att en person har en privat, inre kärna.⁴⁴

Detta synsätt får även stöd av forskare i fans och fankulturer som har visat att musik

⁴⁴ Längtan efter en äkta kärna i jaget tycks alltså inte ha försvunnit bland publiken, trots att det är svårt att tro att dagens publik skulle vara helt omedveten om maskineriet bakom artistproduktionen, och om konstruerandet av det ”autentiska”, en paradox som också Su Holmes (2005: 15) kommer in på.

⁴³ Holmes (2005: 14–15) menar att förhandlingen om stjärnans ”autenticitet” speglar centrala frågeställningar som gäller självet eller identiteten mera generellt, exempelvis frågan om det finns en skillnad mellan våra privata och offentliga jag, och om det finns ett unikt, essentiellt och inre själv (alltså ett verkligt, autentiskt jag) – eller om individen helt enkelt är en arena för självperformans.

och idoler har en viktig identitetsskapande funktion för fans, genom fansens intensiva identifikation med idolen, ibland rentav så att idolen blir en utvidgning av det egna självet (Kjellander 2013: 133–139, Duffett 2013: 302–303 och Sandvoss 2005: till exempel 95–96, 102–109 och 121–122). Eva Kjellander (2013: 185 och 192), forskare i fandom och musik, hävdar i sin undersökning av några fans att en förutsättning för att fansen ska beundra en idol är att de uppfattar idolen i fråga som autentisk i någon mening, samt att uppfattningen om idolen som autentisk är sammanvävd med det egna identitetsprojektet. Med andra ord handlar identifikationen med en påstått autentisk artist i sista hand, ur publikens synpunkt, ofta om att skapa föreställningar om ett eget, autentiskt jag.

Här kan man också återknyta till Allan Moores (2002: 209, 211–221) fråga vem det är som autenticeras, då man bygger upp en föreställning om någonting autentiskt i rocksammanhang. Utifrån Moores typer, ”first person authenticity”, ”third person authenticity” och ”second person authenticity”, kan man fråga sig om det överhuvudtaget går att skilja åt dessa nivåer av autenticering. Som jag ser det är en representation av *artistens* sanning (”first person authenticity”) i många fall organiskt förenad med en föreställning om *lyssnarens* eller *publikens* sanning (”second person authenticity”).

Som redan konstaterats innebär de ovan presenterade synsätten att den senmoderna publiken trots allt inte är så luttrad och ironisk som man kunde tro. Det postmoderna reflexiva förhållningssättet tycks leva parallellt med mera traditionella föreställningar om och omhuldanden av det autentiska. Som även Ganetz (1997: 274) konstaterat förekommer båda dessa syner också i Eva Dahlgrens rocktexter.

Det finns även andra belägg för att traditionella autenticitetsföreställningar och postmodernt ifrågasättande perspektiv på det autentiska lever sida vid sida i det senmoderna samhället, till exempel i dess populärkultur. Sociologen och celebrity studies-forskaren Joshua Gamson (1994: 15–54) beskriver hur accepterandet av ett ironiskt perspektiv på kändisskap inte innebär att autenticitetstanken är död.⁴⁵ Tvärtom är det just avslöjandet av det konstruerade som samtidigt upprätthåller illusionen om det verkligt autentiska, den kärna av äkthet som döljer sig bakom maskerna och kostymerna. Denna illusion utgör ett skydd mot en mera hotfull insikt att det inte finns något annat bakom masken än ytterligare lager av fabricerade bilder. Detta kan sättas i relation till Ulf Lindbergs (1995: 57) syn att det är just den autentiska kärnans oåtkomlighet som upprätthåller publikens

⁴⁵ Gamsons (1994: 142–185, sammanfattning i tabell på sid. 146) studie i publikens förhållningssätt till populära kändisar, resulterar till exempel i en beskrivning av olika typer av betraktare, allt ifrån traditionallister eller ”believers” (som läser kändisen som en realistisk representation) och ”Second-Order Believers” (som genomskådar kändispersonlighetens konstruerade natur men håller fast vid en föreställning om att tillgång till en ’verklig’ person bakom masken är möjlig) till ”game players” och postmodernister som tvärtom finner njutning i processen att genomskåda kändisens konstruktion. Gamson (1994: 15–54) beskriver också hur kändisskapet i våra dagar ges andra förklaringar än förr. Från att berömmelse förklarats med utgångspunkt i en romantisk genitanke, har man gått till en föreställning om mera odefinierade, men speciella inre kvaliteter hos självet som gör personen predestinerad till berömmelse och framgång – och slutligen till en dekonstruktion av dylika myter, i takt med att det maskineri som skapar berömmelse blivit mera synligt.

begär efter en sådan äkta människa bakom rollerna och maskerna.

De traditionella autenticitetsföreställningarna är som sagt sammankopplade med publikens byggande av sina egna jag, av sin egen autenticitet. Också föreställningen eller rentav upplevelsen av ett autentiskt jag, en kärna eller essens i jaget (se även Sarrimo 2012: 33) tycks alltså leva kvar. Den populära och samtida tron på ett privat och äkta jag längst inne och opåverkad av allt yttre, har också beskrivits av sociologerna Jaber F. Gubrium & James A. Holstein (2001: 1–2 och 10). Gubrium & Holstein (2001: 1–2, 4 och 9) pekar på paradoxen att det privata äkta jaget i det postmoderna ofta framställs som hotat av externa krafter som exempelvis kommersialism, samtidigt som det konstrueras på olika *publika* arenor, och baserar sig på en begränsad uppsättning föreställningar om möjliga identiteter. Gubrium & Holstein (2001: 18–19) diskuterar också om detta innebär en tyrannisk begränsning från olika institutioners sida av villkoren för konstruktion av självet, eller om det återstår möjligheter att skapa ett jag utanför de konventionella modellerna.



3 Från schlagersångerska i pudelfrisyr till konstnärlig blekt blondin – bilder av Eva Dahlgren i pressens rockjournalistik åren 1980–2000

3.1 ROCKJOURNALISTIKENS AUTENTICITETSDISKUSSION

Autenticitetstanken beskrivs ofta som en grundläggande förutsättning i rockkritiken. Att musiken är autentisk blir ett grundläggande kvalitetskriterium i rockjournalistiken, även om autenticitetsbegreppet är svårdefinierat och ibland vagt. (Se vidare om rockjournalistikens autenticitetsförhandlingar och -ideologi: Jones & Featherly 2002: 19–20 och 31–35, Lilliestam 2003: 21, Gudmundsson et.al. 2002: 47–48, Atton 2009: 53–54 och Powers 2013: 75–79).

Som kommunikationsforskarna Steve Jones och Kevin Featherly (2002: 31–32) framför är autenticitetsfrågan ofta osynlig i rockjournalistiken, samtidigt som den förekommer i så gott som all rockkritik. I min analys av pressmaterial i detta kapitel syns detta exempelvis i att begreppet ”autenticitet” så gott som aldrig används. Detta är enligt Kembrew McLeod (2002a: 105) ett allmänt drag i rockjournalistiken (däremot används ibland nära liggande begrepp som ”äkthet”, både enligt McLeod och i mitt material). Bekanta teman i rockens autenticitetsfixering beskrivna i populärmusikforskningen återkommer ändå i materialet. Som Jones och Featherly (2002: 32) också påpekar är de olika sätt på vilka artisten eller

musiken beskrivs som antingen autentisk eller icke-autentisk ibland även motstridiga, något som likaså syns i mitt material.

En annan motstridighet, om än på en annan nivå, förekommer också. Rockjournalister ställer ofta autenticitet emot en kommersialism som sägs hota den goda rockmusiken och framställer sig själva som självständiga, objektiva vittnen, samtidigt som musikpressen i många fall själv lever i symbios med musikbranschen eller har industrialiserats på ett motsvarande sätt som själva rockmusiken (Jones 2002: 4–7, Jones & Featherly 2002: 28–29, 31, 33 och 36–37 och Fenster 2002: 83–86). Som kommunikationsforskaren Mark Fenster (2002: 83–86) diskuterar är rockjournalister naturligtvis inte heller objektiva utan innehar en expertposition som medför en viss makt. De bidrar med andra ord själva till skapandet av kanon samt till skapandet och upprätthållandet av föreställningar om vad som är bra rockmusik eller dålig musik.

De rockjournalister och andra skribenter som skriver om Dahlgren på 1980–2000-talet skriver i en rockjournalistisk tradition med rötter på 60-talet där autenticitetsbegreppet är centralt. Samtidigt har självklart den svenska rockjournalistiken på en del punkter också gått sina egna vägar, även om den är präglad av den anglosaxiska rockkritiken. Den svenska rockjournalistikens utveckling har beskrivits utförligt av Ulf Lindberg et.al. (2000: 345–377, se även Lilliestam 2013: 102–104, 128–129, 145–147, 159–162 och 299–302 samt Lilliestam 1998: 82–84, 94–95, 107–108, 116–117 och 121–123). I den svenska kritiken är till exempel den starka progressiva musikrörelsen under 1970-talet av betydelse för att förstå det tidigaste pressmaterialet i denna studie. Även om musikrörelsens inflytande över den svenska populärmusikkulturen i stort håller på att avta då Dahlgren debuterar för en bredare publik i skiftet mellan 1970- och 1980-talet kan man se spår av proggens ideal och normer i artiklarna. Lindberg et.al. (2000: 358) skriver till exempel om hur det anglosaxiska autenticitetskriteriet i den rörelseanknutna tidskriften *Musikens Makt* förvandlades till ett ibland svårhanterligt krav på politisk progressivitet, en tankemodell som också kan spåras i den tidiga receptionen av Dahlgren (se även Lindberg et.al. 2000: 355–358 och Lilliestam 2013: 119–123 och 128–132 eller 1998: 103–106 och 107–110). Också Johan Svedjedal (2014b: 271) diskuterar, i samband med en analys av det svenska proggbandet Hoola Bandoola Band, hur en musiker som svenska Mikael Wiehe under denna tid såg på konstens uppgifter, att ge ”den sanna bilden av verkligheten”, att avslöja och skriva ärliga texter som får ”progressiv verkan”. Detta kan sättas i relation till autenticitetskravet i den dokumentarism som Svedjedal (2014c: 66 och 70–82) beskriver som en allmän tendens i 1960- och 1970-talets skönlitteratur.⁴⁶

Begreppet authorship och den kvinnliga artistens speciella villkor i relation till autenticitetsbegreppet, samt därmed förknippade föreställningar om vad som är riktig rock har också beskrivits i forskningen kring rockjournalistik (se till exempel McLeod 2002a, Kruse 2002, Johnson-Grau 2002, Mayhew 1999: 69–78 och 2004, Fenster 2002:



⁴⁶ Svedjedal (2014a) analyserar också musikgruppen Blå Tåget, som ett annat populärmusikaliskt exempel på denna tidsanda.

88 och Swiss 2002: 176–177). Också dessa diskussioner är centrala i avhandlingen.

Rockjournalistiken i sig är av tradition en mansdominerad bransch (Jones 2002: 6, Fenster 2002: 88–89 och McLeod 2002a: 93–95). Avsaknaden av kvinnliga rockjournalister gäller traditionellt även den svenska rockkritiken, också under den period som undersöks i denna avhandling (Lindberg et.al. 2000: 357 och Lilliestam 2013: 147 och 161). Värt att notera är dock att kvinnliga skribenter är väl representerade i mitt pressmaterial. De utgör ungefär hälften av skribenterna (utifrån de artiklar där skribenterna är namngivna, det vill säga huvuddelen av artiklarna). Det man kan påminna om är att alla skribenter som skriver om Eva Dahlgren i mitt pressmaterial dock inte i första hand behöver vara eller ha en identitet som rockkritiker. Vissa av både de manliga och kvinnliga skribenterna är i första hand allmän- eller kulturjournalister. Men i detta sammanhang beträder de ändå rockjournalistikens område och kan därför sättas i relation till konventionerna i den diskursen.

Kembrew McLeod (2002a: 94–95) menar att exkluderingen av kvinnor ur rockjournalistiken sannolikt inte beror på explicit diskriminering från till exempel redaktörernas sida, utan snarare på att själva diskursen är uppbyggd på ett sätt som gör att kvinnor inte känner sig lika hemma och därför mera sällan deltar i den. I sin artikel, som jag får skäl att återkomma till i min egen analys, analyserar McLeod (2002a) hur olika adjektiv (till exempel aggressiv, intensiv, mjuk, rå, blid och rebellisk) som ofta används i rockkritiken för att antingen hylla eller misskreditera artister och musik är könskodade, ofta till de manliga artisternas fördel (se även Keightley 2001: 117). Man kan visserligen problematisera McLeods påstående att det är diskursen (och inte till exempel redaktionerna) som är diskriminerande, bland annat för att det är svårt att dra en skarp skiljelinje mellan diskurs och de personer som bidrar till och upprätthåller den. Dock anser jag att hans påminnelse om diskursens makt är korrekt bland annat i den bemärkelsen att det mest avgörande inte är ifall musikerskribenten själv är man eller kvinna. Också kvinnliga skribenter kan göra bedömningar som är typiska för den manligt kodade diskursen.

En sådan typisk bedömning som lyfts fram av kommunikationsforskaren Holly Kruse (2002: 135–138), är att kvinnliga rockartister ofta uppfattas som anomalier eftersom rocken i sig av rockkritikerna ofta ses som en essentiellt manlig kulturform, kopplad till en form av manlig frigörelse. Brenda Johnson-Grau (2002) lyfter fram att åtminstone delar av rockjournalistiken osynliggör och marginaliserar de kvinnliga rockartister som faktiskt finns och alltid funnits inom rocken. En teknik för detta är en fixering vid manliga influensers (musikerpojkvänner, manliga managers eller producenter) påstått avgörande betydelse för kvinnliga musikers framgång (Johnson-Grau 2002: 215).

Denna aspekt har också behandlats av Emma Mayhew (2004) som analyserar hur den manliga producenten lyfts fram i musikpressen för att förklara kvinnliga artisters framgång. I analysen i detta kapitel kommer jag att återknyta till flera av de ovan nämnda källorna, bland annat till Mayhews artikel, eftersom Eva Dahlgrens framgång i materialet ofta sätts i relation till Anders Glenmark som under en period var hennes producent. Denna diskussion hänger också ihop med diskussionen kring authorship, hur kvinnliga

artister till exempel *inte* uppfattas vara, men i vissa fall trots allt ges rollen som den centrala kreativa källan bakom verket, överväganden som starkt sammanhänger med autenticitetsdiskussionen (Mayhew 2004: till exempel s. 152–154, 158 och 160).

Rockjournalistiken ska naturligtvis inte ses som ett helt statiskt sammanhang där ingen förändring i diskursen är möjlig. Kembrew McLeod (2002a: 109) menar till exempel i sin artikel publicerad under det tidiga 2000-talet att en ny generation av rockkritiker har börjat ifrågasätta och underminera grundläggande antaganden och hierarkier i den mera traditionella kritiken. Bland annat menar han att de välkomnar musik som uppfattas vara mjuk, formelbunden, söt, kommersiell, som alltså beskrivs med adjektiv som tidigare använts för att nedvärdera musik. Populärmusikforskarna Gudmundsson et.al. (2002: 55) beskriver hur nya genrer som punk och New Pop sätter den traditionella autenticitetstanken på prov i den brittiska rockkritiken redan vid skiftet mellan 1970- och 80-talet, vilket syns i ett förlöjligande av äldre autenticitetstankar och ett hyllande av det artificiella. Medieforskaren Chris Atton (2009) hävdar också att en del alternativa musikpublikationer inte enbart följer den traditionella rockkritiken, utan också ifrågasätter dominerande föreställningar om autenticitet och maskulinitet samt därmed förknippade mytologier, till förmån för mera individuella och radikala sätt att närma sig musiken. I en svensk kontext spårar Lindberg et. al. (2000: 367, 374 och 376) också början till en liknande utveckling redan under tidigare delen av 1980-talet: ”en popsensibilitet i nya, postmoderna kläder” som leder till att den strikta gränsen mellan autentisk och kommersiell musik planas ut samt till en mera reflekterande och kritisk hållning till kanon.

I mitt material är dessa perspektiv dock mindre centrala eftersom det i hög grad svarar mot ett mera traditionellt mönster för rockskrivande, vilket kan hänga ihop med att rockjournalistikens utveckling mot större subversitet på allvar kommer i gång först efter den period som undersöks i avhandlingen. Dessutom menar jag att dessa perspektiv egentligen inte alls innebär ett totalt brott mot den traditionella autenticitetstanken utan snarare innebär en annan *version* av autenticitet, jämförbar med till exempel Johan Fornäs (1994: 168–169) begrepp meta-autenticitet eller Lawrence Grossbergs (1992: 224–234) autentiska inautenticitet, alltså en autenticitetsföreställning som bygger på att det mest öppet artificiella är det mest autentiska.

3.2. INSAMLINGSMETOD, MATERIAL OCH METODISKA UTGÅNGSPUNKTER I ANALYSEN AV PRESSMATERIAL

Analysen av hur Eva Dahlgren görs i pressen baserar sig här på ett urval av pressmaterial från åren 1980–2000. I materialet ingår sammanlagt 73 artiklar ur svenska och finlandssvenska

⁴⁷ Min tanke var ursprungligen att lämna lite marginal i båda ändorna (i förhållande till tillkomsttiden för de rocktexter jag analyserar), dvs. också analysera pressmaterial från åren 1979 och 2000. Det finns också ett rikligt material från år 2000, men den tidigaste artikeln jag hittat i min sökning är från år 1980, så året 1979 ligger i praktiken utanför min beskrivning av mediebild. Eftersom Dahlgren år 1979 var en relativt ny bekantskap för den breda publiken finns det sannolikt inte heller något större pressmaterial om henne från detta år.

tidningar och tidskrifter. Tidsavgränsningen 1980–2000 är den samma som jag utgått från i mitt urval av texter ur Dahlgrens rocktextproduktion, där den tidigaste texten är från år 1980 och de nyaste från år 1999.⁴⁷

Som det konstaterades i inledningen har det varit nödvändigt för arbetet att avgränsa materialet på ett ändamålsenligt sätt. Inom ramarna för detta arbete var det heller inte realistiskt att samla in och gå igenom allt som skrivits om Dahlgren under tjugoförårsperioden. Materialet är med andra ord inte heltäckande (allt som skrivits om Dahlgren under de nämnda åren finns inte med) eftersom syftet med avhandlingen heller inte är att ge en heltäckande presentation av hur Dahlgren behandlas i pressen. I arbetet har jag i stället analyserat ett material som är tillräckligt stort och representativt för att man ska kunna urskilja återkommande tendenser i hur Dahlgren beskrivs och värderas i pressen, för att sedan kunna spegla detta mot hur bilden av henne byggs upp i hennes egna rocktexter.

För studien har jag avsiktligt, för det första samlat in material med en systematisk metod, för det andra gjort ett *slumpmässigt* urval. Genom en slumpmässig och systematisk insamlingsmetod kunde jag undvika att själv styra vilka texter som finns med i materialet, vilket lätt skulle ha väckt frågan hur pass objektiv jag kan vara i urvalet.

För att samla in materialet har jag gjort två sökningar. En av dem gjordes sommaren 2011, då jag sökte efter pressmaterial från åren 1980–2000 i databasen ArtikelSök (s.k. icke-Boolesk sökning). ArtikelSök innehåller förteckningar gjorda av svenska Bibliotekstjänst över stora delar av den svenska periodiska litteraturen, det vill säga dagstidningar och tidskrifter (fram till 1997 ingår även årsböcker). Artiklar ur 15 svenska dagstidningar och 550 tidskrifter indexeras löpande i databasen. Det sökord jag använde var ”Eva Dahlgren”. Jag uteslöt sedan alla artiklar på listan som uppenbart inte handlade om sångerskan Eva Dahlgren.

Denna första sökning gav mig titlar på 41 artiklar i dagstidningar och tidskrifter. Materialet jag letat fram utifrån listan kunde vara stort nog för mina syften, men eftersom det fanns klart flera titlar från den senare delen av den undersökta perioden behövde materialet kompletteras.⁴⁸ Det material som hittades via ArtikelSök kompletterades i augusti 2011 med det pressmaterial om Eva Dahlgren som arkiverats på Brages Pressarkiv i Helsingfors, ett arkiv som från början av 1900-talet samlar, systematiserar och förmedlar artiklar ur främst finlandssvenska tidningar, tidskrifter och publikationer. De tidigaste artiklarna om Dahlgren på Brages pressarkiv var från år 1982. Ur det material om Dahlgren som fanns på Brage har jag valt ut artiklar fram till år 2000. Även om materialet från 1980–1990-talet i sig inte var väldigt stort på Brages pressarkiv, bidrog det till ett större material som helhet att utgå ifrån.

Vissa av artiklarna i materialet fanns både i ArtikelSök och på Brages pressarkiv. Finlandssvenska tidningar är dominerande i materialet från Brages pressarkiv, även om

⁴⁸ Från 1980-talet fanns fem titlar på listan, från åren 1990–1998 fanns 9 titlar, och från endast år 1999 fanns hela 12 titlar och från år 2000 fanns 11 titlar.

där också finns en del artiklar ur sverigesvenska tidningar medan det motsatta givetvis gäller för det material som jag hittat via ArtikelSök. I pressmaterialet som helhet utgör de finlandssvenska artiklarna 32 av de allt som allt 73 artiklarna. I de fall då jag ser det som relevant nämner jag i texten när jag skriver om finlandssvenska artiklar, men i arbetets syften ingår inte en systematisk jämförelse mellan svenska och finlandssvenska kommentarer varför jag valt att inte fördjupa mig mera i denna aspekt. Som en övergripande kommentar kan man ändå säga att mottagandet i den finlandssvenska pressen ofta återspeglar och refererar till den mediebild av Dahlgren som skapas i Sverige.

Som helhet är pressmaterialet blandat, med artiklar ur allt ifrån en kyrklig tidning, en barn- och ungdomstidning, en tidskrift med en mera politisk profil, en vetenskaplig publikation och en musiktidskrift, till månadsmagasin, dags- och kvällspress. Materialet ger alltså glimtar av hur Dahlgren beskrivs för olika grupper av läsare i olika sammanhang, men en övervägande majoritet av artiklarna i materialet har sitt ursprung i dagspressen. Detta är lämpligt med tanke på avhandlingen eftersom dagstidningarna riktar sig till en bred och varierad läsekrets, och deras presentation av Eva Dahlgren därför kan ses som representativ för de uppfattningar om henne som fått en bredare spridning. Dagstidningarnas rockbevakning har, vid sidan om den dominerande kritiken i kvällspressen, i en svensk kontext också varit ett viktigt forum för rockjournalistik, vilket ibland angetts som förklaring till att avancerade och långlivade rocktidningar har haft svårt att slå rot i Sverige (Lilliestam 2013: 161). Enligt en bedömning refererad av Lindberg et.al. (2000: 367) har de flesta svenska dagstidningar haft en rockkritiker redan vid mitten av 1970-talet. Dagstidningar och tidskrifter med en något mera seriös profil kan också ses som avgörande för att skapa Eva Dahlgren uttryckligen som konstnär, en publik person som även själv har en mera seriös profil, snarare än som ”bara” underhållningsartist eller kändis. Därför är detta material intressantare för avhandlingens ändamål än till exempel artiklar i den nöjesbetonade journalistiken eller skvallerpressen, som mera fokuserar på kändisarnas privatliv. Materialet består främst av recensioner, intervjuer och notiser i dagstidningar men också intervjuer i olika tidskrifter.

Det finns en viss tidsmässig ojämnhet i pressmaterialet, det vill säga från vissa år hittas mycket få eller inga alls artiklar. Detta utgör ändå inte ett problem eftersom det i rätt hög grad förklaras av att Eva Dahlgren förekommer som mest i pressen under perioder då hon är aktuell till exempel med en ny skiva, bok eller turné.

Utöver det ovan beskrivna, systematiskt insamlade primärmaterialet ingår i mitt sekundärmaterial en del andra artiklar om Eva Dahlgren ur olika tidningar och tidskrifter. Ställvis refererar jag också till sådana artiklar. I detta kapitel nämner jag då jag hänvisar till texter som ligger utanför det pressmaterial jag samlat in via ArtikelSök och på Brages pressarkiv.

Förutom i pressen har Dahlgren naturligtvis också behandlats i radio och TV samt under de allra senaste decennierna även på olika internetsajter. I detta arbete har en systematisk och noggrann genomgång av ett mera begränsat och specifikt material (pressmaterialet) ändå gett mera stadga åt bilden, och främjat jämförbarheten mellan olika artiklar, i jämförelse

med om jag hade gjort en övergripande analys av ett mera splittrat material. Eftersom metoden i arbetet är textanalytisk och min egen bakgrund är litteraturvetenskaplig, anser jag det också lämpligt att fokusera på skrivet material. Det kan tilläggas att det är först under den senare halvan av den undersökta perioden som etermediernas rockjournalistik på allvar börjar konkurrera med pressens rockkritik i Sverige (Lindberg et. al. 2000: 367). Vad gäller TV:s musikutbud som ökar kraftigt från slutet av 1980-talet handlar det till en början (under MTV-eran) dessutom främst om musikvideor snarare än rockjournalistik (se Lilliestam 2013: 160).

Också material om Dahlgren på internet faller huvudsakligen utanför min analys, eftersom internets betydelse för musikbranschen på allvar börjar öka först alldeles mot slutet av den undersökta perioden. Detta syns till exempel i att Lindberg et.al. (2000: 377), i sin studie utgiven år 2000, bara helt kort nämner internet som ett forum för framtida rockjournalistik vars utvecklingspotential återstår att se. Lars Lilliestam (2013: 301) tar också upp de sociala mediernas och olika musiksajters betydelse för rockbevakningen först i sitt kapitel om 2000-talet. Och även i ett anglosaxiskt perspektiv förefaller rockjournalistiken på nätet vara i startgroparna ännu år 2002 om man ser på hur Jones (2002: 10–12) behandlar frågan hur nya medier kommer att påverka rockjournalistiken.

I vissa fall refererar jag ändå till material på internet, till exempel till Eva Dahlgrens nuvarande officiella hemsida, dock utan att mera systematiskt analysera sådant material. Ibland behandlas också till exempel en tv-intervju eller behandling av Dahlgren i nöjespressen indirekt i analysen av pressmaterial, eftersom det ibland förekommer referenser till exempelvis intervjuer och bevakning av Dahlgren i andra medier i artiklarna. Artiklarna i pressmaterialet har alltså inte uppstått i isolation från det övriga flödet, utan suger hela tiden upp influenser och intryck från det som sägs om Eva Dahlgren, av Eva Dahlgren och av andra, i andra medier och sammanhang vilket bidrar till dess representativitet och återspeglar receptionen av Dahlgren som helhet.

I analysen av pressmaterialet tar jag upp vissa utvecklingslinjer som är synliga i materialet och som anknyter till de centrala frågeställningarna i arbetet. Analysen av materialet har dock ett tematiskt upplägg där fokus ligger på mera *genomgående* drag som blir synliga i pressmaterial från olika år. Analysen är strukturerad kring några teman som är återkommande i materialet och som starkt anknyter till de övergripande frågeställningarna kring autenticitet och görandet av den autentiska Eva Dahlgren, liksom diskussionen kring authorship eller konstnärskap. I avsnitten behandlas Dahlgren som sanningssägare och (måttligt) politisk artist, Dahlgren som konstnär i rockbranschen, Dahlgren som kvinnlig artist och Dahlgren som 'offentlig dagboksskribent', varav de två sista behandlas i samma avsnitt.

Att jag valt en textanalytisk metod i avhandlingen som helhet innebär att jag läser de rockjournalistiska artiklarna uttryckligen som texter, inte som direktavtryck eller återspeglings av verkligheten eller den "verkliga" personen. Det som ligger i fokus är görandet av "Eva Dahlgren" och de frågor om autenticitet, authorship och kvinnligt artistskap som är centrala där.

3.3 Om användningen och tolkningen av pressmaterial

Innan vi ser närmare på hur Eva Dahlgren skapas i pressen under den aktuella perioden 1980–2000 är det ännu skäl att säga några ord om att använda och tolka pressmaterialet just i dess egenskap av pressmaterial. En viktig utgångspunkt för mig både för att analysera pressens roll i görandet av ”Eva Dahlgren”, och görandet som helhet, där pressen är en aktör bland flera, har varit Laura Ahonens (2007) avhandling *Mediated music makers*. Där presenterar Ahonen en modell av hur en ”author image”, en bild av artisten som kreativ källa bakom musiken, skapas. Hennes modell synliggör de olika skedena och aktörerna i processen. Ahonen (2007: 18–21) skiljer mellan följande steg:

1. Presenterad ”author image” (”Presented author image”), alltså den image som artisten själv och marknadsföringsmaskineriet omkring honom eller henne konstruerar i själva det musikaliska verket och i kommentarer om det, exempelvis i skivinspelningar, liveframföranden, musikvideor, intervjuer, självbiografier, hemsidor och liknande.
2. Medierad ”author image” (”Mediated author image”), alltså det betydelsefulla tillägg till imageskapandet som ges av olika typer av medier som både *förmedlar* artistens image och *tolkar* den, exempelvis i recensioner, artiklar, biografier och dokumentärer.
3. Sammanställd ”author image” (”Compiled author image”), alltså lyssnarnas och publikens tolkning och konstruktion av en image, som sker på basis av både den presenterade och den medierade imagen.

Ahonen (2007: 23) beskriver konstruktionen av en ”author image” som en fragmenterad process. Artisten framstår som en enhetlig figur, men imagen skapas ändå intertextuellt och baserar sig på texter och deras relationer till andra existerande texter (Ahonen 2007: 24). Därför kan det också finnas flera och rentav motstridiga läsningar av samma artist. Vad som är mest aktuellt i denna avhandling är de två först nämnda bilderna, den presenterade och den medierade bilden (eftersom studien inte omfattar den övriga publikens läsning av Dahlgren). Pressmaterialet skulle enligt modellen huvudsakligen bidra till den medierade bilden av Dahlgren, med undantag för intervjuer som enligt detta skulle bidra till den presenterade bilden. Mitt andra material, rocktexterna, skulle också bidra till den presenterade bilden.

Jag håller visserligen med om att intervjuer bidrar till den presenterade bilden, eftersom de ger Dahlgren själv en möjlighet att komma till tals. Medierna är ju också ett medel för Dahlgren att skapa sin image och marknadsföra sin musik. Samtidigt vill jag betona att det en artist säger i intervjuer *också* är medierat, varför Ahonens modell samtidigt är problematisk på denna punkt eftersom den allt för entydigt placerar intervjuer under den presenterade bilden. En utgångspunkt för min analys är därför att alla artiklar bidrar (även) till skapandet av den medierade bilden, eftersom alla artiklar är skrivna och redigerade av journalister, genom vilka också Dahlgrens egna och andra personers uttalanden är filtrerade och tolkade. Det är inte alltid möjligt att som läsare skilja mellan Dahlgrens

egna och journalistens åsikter, ord och tolkningar. Även det som anges vara Dahlgrens egna ord kan påverkas av intervjuarens tolkning. Detta förhållande accentueras av att vi har att göra med tryckta medier (i en radio- eller tv-intervju har man däremot mera direkt tillgång till signaler i till exempel den intervjuades röst, minspel och kroppsspråk, även om intervjuerna är redigerade och klippta).

För analysen i avhandlingen är den oklara gränsen mellan Dahlgrens egen och intervjuarens röst dock inte ett problem, eftersom syftet uttryckligen är att undersöka hur bilden av och föreställningar om Dahlgren som autentisk artist skapas, inte att försöka säga "sanningen" om henne. Artiklarna är inte objektiva återspeglings av "den verkliga" Eva Dahlgren utan bidrar till det görande av föreställningar om Dahlgren och om autenticitet som står i centrum för undersökningen.

Skillnaden mellan intervjuobjektets ord och intervjuarens, och andra frågor som väcks i tolkningen av intervjumaterial, gäller inte bara mitt material, utan all journalistik och andra sammanhang där till exempel en persons berättelse om sig själv och sitt liv återges genom en annan person och genom medier av olika slag. Etnologen Billy Ehn (1992: 201) betonar exempelvis i sin uppsats "Livet som intervjukonstruktion" att varje utskriven intervju är "en redigerad text, som tolkar och förmedlar muntligt tal frambringat med vissa avsikter i en bestämd social situation". En intervju är alltså inte en direkt "transkribering" av verkligt liv, utan dess innehåll och form styrs av en mängd olika faktorer. En liknande syn (när det gäller olika typer av journalistiska texter) företräder också Britt Hultén (1989: 15), forskare i journalistik. I sin uppsats "Massmedieretorik: En färd i textens landskap mellan textfabriker och skapande journalistik" beskriver Hultén hur texter kommer till i ett sammanhang, i en dialektisk process som omfattar redaktionella villkor, tidssammanhang och journalisten som person, vilket leder till att verklighetens scener tolkas och omskapas i den redaktionella processen.

Trots att Billy Ehn i sin uppsats primärt skriver om en annan typ av intervjuer (till exempel livshistorisk intervju gjord i forskningssyfte av studenter i etnologi) är hans observationer på många punkter lika giltiga för den typ av intervjuer som jag studerar. Ehn (1992: 202–203) visar exempelvis på hur ett intervjuobjekts ord i den utskrivna intervjun inte återges i vare sig den ordning eller i det sammanhang där de förekommit i intervjusituationen (som i Ehns exempel finns inspelad på band). När det gäller mitt pressmaterial om Eva Dahlgren kan läsaren av artikeln dessutom inte veta vad som egentligen sagts i intervjusituationen och hur, vad journalisten till exempel valt att stryka respektive betona. Som det framgår av Ehns analys behöver skribentens sätt att framställa den intervjuades ord dock inte vara ett tecken på medveten manipulation eller förvrängning av verkligheten. Det är snarare en oundviklig följd av att skribenten ska sammanfatta och tolka det sagda samt omvandla det till en sammanhängande text. Ehn (1992: 205) skriver att hans avsikt alltså inte är att moralisera över hur intervjumaterial hanteras, utan att "fästa uppmärksamhet på det som händer när människors erfarenheter omvandlas till redigerad text och lösryckta citat".

Ett syfte med Ehns uppsats är att fästa uppmärksamhet vid att intervjuens livsberättelse

alltid är en social konstruktion, ”en subjektiv, förhandlingsbar *version*, formad av intressen, berättarkonventioner och samtalssituation” (Ehn 1992: 210, min kurs.). Ehn (1992: 207) beskriver hur berättelsen i intervjun styrs och formas av en mängd olika faktorer. Bland dessa faktorer nämns den utfrågades motiv att presentera sig själv på ett visst sätt, att till exempel förklara eller rättfärdiga sina egna handlingar. Med andra ord passar det här perspektivet på hur intervjuer (eller journalistiska texter) ”gör” berättelser om verkliga personer mycket väl ihop med min undersökning, där syftet är att beskriva själva görandet.

En annan viktig aktör i sammanhanget är den intervjuare, till exempel den journalist som också, enligt Ehn (1992: 207), är en medskapare till konstruktionen av den intervjuades livsberättelse. Som ett av sina exempel på en faktor som kan påverka bilden av den intervjuade, och som ofta styrs av intervjuaren, nämner Ehn (1992: 207) de frågor som intervjuaren ställer i intervjusituationen. Detta syns i mitt pressmaterial genom att det Dahlgren säger i intervjuer (exempelvis samtalsämnen, teman), till stor del styrs av journalisten och av de frågor som ställts till Dahlgren i intervjun. Ett belysande exempel är att Dahlgren i vissa artiklar kommenterar flera politiska frågor – vilket bidrar till en bild av en ”politisk Eva”. Som läsare är det dock skäl att minnas att det inte varje gång behöver handla om att Dahlgren själv vill framställa sig som politisk eller sprida ett politiskt budskap. I vissa fall kan det bero på journalistens intresse för politik eller förväntningar på att Dahlgren ska ha åsikter i politiska frågor eller på tidningens (politiska) profil – faktorer som kan bidra till att flera politiska frågor tagits upp i intervjun. Med andra ord ska man vara försiktigt med att överbetona till exempel betydelsen av de ämnen och frågor som tas upp i intervjuerna åtminstone vad gäller artistens självbild eller presentation av sig själv, eftersom de ofta berättar lika mycket om journalistens förväntningar som om den bild Dahlgren själv vill ge ut.

Journalisten är, som också Britt Hultén (1989: 21) påpekar, alltså inte en objektiv berättare. Man kan säga att den skrivande journalisten utgör ett slags filter, genom vilket Dahlgrens ord sovrar, tolkas och återges mer eller mindre korrekt. Som det framgår av Hulténs (1989: 21–22) beskrivning gäller detta oavsett hur osynligt eller synligt detta filter är i själva texten. Hon skriver exempelvis att en nivå av journalistens *berättarjag* i texten är journalistens medvetna röst som finns där oavsett om journalisten är ’fysiskt’ närvarande i texten eller till exempel lägger perspektivet hos en eller flera av de skildrade personerna och på ytan framstår som ett språkrör för personen eller personerna. Hultén (1989: 23) beskriver också hur en text som på ytan håller en neutral ton kan visa sig ha ett starkt vinklat perspektiv.

Det blir klart i både Billy Ehns (1992) och Britt Hulténs (1989) uppsatser att inte bara intervjuaren som *person* ligger mellan verkligheten och texten, utan också flera andra faktorer spelar in i det sociala sammanhang där texten kommer till. Förutom de faktorer som redan nämnts (till exempel det redaktionella arbetet, samtidens och tidens värderingar och föreställningar) tar Britt Hultén upp exempelvis ekonomiska villkor, hurdana framställningar som bidrar till ökad försäljning av en tidning samt journalistens föreställning om läsaren (Hultén 1989: 16 och 19). Hultén (1989: 15–16) beskriver därtill betydelsen av de normer som gäller för journalistiskt skrivande i samtiden, där bland annat

genren är styrande för journalisternas mer eller mindre medvetna val av ”skrivparadigm”.

Textgenren är en faktor som även i mitt material påverkar de bilder som skapas av Dahlgren. Mitt material består till stor del av intervjuer och recensioner. Traditionellt har forskningen i rockjournalistik, som Chris Atton (2010: 57) påpekar, utgått från regelrätt musikkritik, alltså recensioner. Recensionen har, i jämförelse med andra typer av rockjournalistiska artiklar, enligt Atton (2009: 57) en mera tydlig funktion i att värdera till exempel en skiva och fungera vägledande för musikkonsumenten. Också språkforskaren Sirpa Koironen (1992: 54) skriver i sin avhandling *Språk, musik och kultur. En studie av hur språkbruket i musikrecensioner speglar kulturella värderingar*, att musikrecensionen har den överordnade funktionen att förmedla en värdering. Det innebär, åtminstone i mitt material, att recensenten ofta är mera distanserad från objektet (än i till exempel en intervju), och att texten återspeglar uppdraget att vara kritisk. Dock kan man inflika att det i mitt material också finns exempel på artiklar som (lite paradoxalt) kombinerar intervju med Dahlgren och recension av en skiva eller en konsert med Dahlgren. Att värdera är dock, som jag ser det, inte recensionens enda funktion. Som även Koironen (1992: 55) påpekar, kan recensionen också ha en karakteriserande språkfunktion, vilket innebär att den tilldelar referenterna egenskaper. För mitt projekt innebär detta att recensionerna inte endast värderar Dahlgrens verk och arbete, utan också är medskapare till att skapa bilder av Eva Dahlgren.

Eftersom projektet i denna avhandling inte endast är att spegla receptionen av Dahlgren mot den traditionella rockkritiken, utan att se på hur Dahlgren ”görs” så är det intressant att se också på andra textgenrer, särskilt intervjuer, trots att de, enligt Attons (2009: 57) uppfattning har en mera diffus funktion. (I princip håller jag med Atton om detta, även om jag anser att recensionens funktion däremot inte är fullt så entydig som det framställs av Atton).

I mitt material kan man också se att recensionen och intervjun som genrer ofta förhåller sig på olika sätt till det de skriver om. Intervjuer tenderar åtminstone i mitt material att vara inte bara mer eller mindre skenbara vittnesmål om den verkliga personen, utan också mera sympatiska och mera benägna att föra fram Dahlgrens egna synpunkter, ofta i en positiv belysning.

Skillnaderna mellan olika textgenrer är, som framgått ovan, *delvis* parallell med skillnaden mellan de olika bilder av Eva Dahlgren som skapas av olika aktörer. Till exempel i en recension är det kritikerns och journalistens bild (och skapande av bilder) av Dahlgren som dominerar, samtidigt som vissa recensioner som sagt kan innehålla element av intervju och därmed av Dahlgrens självframställning. Ännu mera komplicerat är (som sagt) förhållandet i intervjuer, där läsaren får ta del av Dahlgrens egna uttalanden och självframställning i betydligt högre grad, men där denna framställning alltid är filtrerad genom skribenten och där läsaren inte kan veta var gränsen mellan Dahlgrens egna och journalistens ord och tankar egentligen går. I analysen försöker jag i den mån det är möjligt separera Dahlgrens egen självframställning från de medierade bilderna. Jag har ändå valt att behandla både hennes egna och journalisternas kommentarer parallellt (liksom jag valt att

behandla olika texttyper, till exempel intervjuer och recensioner parallellt). Det motiveras dels av de ovan beskrivna komplikationerna, att gränserna mellan självframställning och andras beskrivningar i praktiken är oklara, dels av att texten skulle ha blivit upprepande om jag valt att ta upp dem under olika rubriker.⁴⁹

3.4 DAHLGREN SOM SANNINGSSÄGARE OCH (MÅTTLIGT) POLITISK ARTIST

3.4.1 Politiskt ställningstagande – proggideal och ANC-engagemang

Frågor om politik och ställningstagande i samhällseliga frågor kommer återkommande upp i avhandlingens pressmaterial om Eva Dahlgren och ofta på ett sätt som genomsyras av tanken om politiskt ställningstagande som förknippat med äkthet eller autenticitet. Att behandla samhällsfrågor anknyter till föreställningar om vad Johan Fornäs (1994: 168–169) benämner 'social autenticitet', en autenticitet som bygger på ett engagemang för det gemensamma eller kollektiva. Som medieforskaren Robert B. Ray (2002: 76) lyfter fram i sin kritik mot vad han uppfattar som övertolkningar av rock, är det särskilt rocklåtar med ett politiskt tema som (över)uppskattas av den etablerade rockkritiken. Betoningen av det politiska har också ett samband med betoningen av det autentiska.

Ett intresse för politik syns till exempel i den allra tidigaste receptionen av Dahlgren vid början av 1980-talet, vilket speglar de proggideal som fortfarande påverkade det svenska musiklivet vid denna tid. Det politiska betonas också särskilt starkt i flera artiklar kring år 1987 då Dahlgren är engagerad i projektet "Svensk rock mot apartheid".

I de närmaste avsnitten i avhandlingen behandlas också några andra teman som sammanhänger med de politiska frågorna och med autenticitetsanspråken. Det handlar till exempel om kritik mot och diskussion kring kommersialismen i musikbranschen som är ett viktigt tema i proggrorelsen men också ett klassiskt tema i rockjournalistiken från 1960-talet till idag (se avsnitt 3.4.2). Det samma gäller relationen till synlighet i medier.

De frågor om politik som ofta tas upp till exempel i intervjuer med Dahlgren är något märkliga med tanke på att Dahlgren egentligen inte framstår som en särskilt politisk artist i något skede av sin karriär. Journalisternas frågor om politik kan ofta tolkas som antydningar om att en artist gärna *borde* ta ställning politiskt för att övertyga om sin autenticitet. Rockjournalisterna i avhandlingsmaterialet är ändå i de flesta fall öppna för att det kan finnas andra sätt att vara autentisk, till exempel att behandla existentiella och andliga frågor eller att blotta det personliga på ett äkta och uppriktigt sätt (vilket behandlas närmare i avsnitt 3.6.2).

Den politiska frågan syns redan i den första artikeln i materialet, en intervju där en imponerad Bengt Eriksson (1980) i tidskriften *Hifi & Musik* skriver om den unga Eva

⁴⁹ Det senare beror på att Dahlgren och pressen huvudsakligen visade sig vara så samstämda.

Dahlgren som uppträtt i den svenska uttagningen till Eurovision Song Contest. I anslutning till detta recenserar Eriksson också Dahlgrens LP *Eva Dahlgren*. Intervjun berättar mycket om tidens musikjournalistik och den ideologiskt laddade musikediskussion som den unga Dahlgren hade att förhålla sig till. Just Bengt Eriksson hade nämligen utvecklats till en av den progressiva musikälskarens ledande kritiker i Sverige (se Lindberg et.al 2000: 354). I intervjun som heter "Porträtt av en schlagersångerska" hänger den proggtypiska efterfrågan på äkthet genom politiskt ställningstagande ihop med andra proggtypiska, till exempel kritik mot schlagermusiken och mot kommersialismen i musikbranschen.

Detta får ses mot bakgrund av tidskontexten för Dahlgrens debut i skiftet mellan 1970- och 1980-talet, då den starka ideologiska och sociala medvetenheten fortfarande återspeglades inom musikbranschen, till exempel i form av musiktexter med ett politiskt budskap och politiskt medvetna musikaliska genrer samt avståndstagande till kommersiella skivbolag. Förutom detta innebar de ideologiska stämningarna i tiden också kritik mot just Eurovision Song Contest. Lars Lilliestam (1998: 130) har i sin bok om den svenska rocken och musikvetaren Alf Arvidsson (2010: 2) i en artikel påpekat den progressiva musikälskarens stora inflytande på medierna och musiklivet. Efter en intensiv kampanj lyckades man få Sveriges Radio att bojkotta Eurovision Song Contest år 1976, och som motdrag till tävlingen ordnades också Alternativfestivalen år 1975, samma år som eurovisionsschlagerfinalen gick av stapeln i Stockholm.

I den nämnda intervjun framstår Dahlgren som ett av Eriksson (1980) upptäckt lovande undantag i schlagerbranschen, en bild som delvis bekräftas av Dahlgren själv till exempel då hon tar avstånd från "schlager" som beteckning för hennes musik. Eriksson har uppfattat Dahlgren som en av de få artister i slagertävlingen som "verkade ärliga". Han konstaterar sedan att de artister som verkar ärliga oftast brukar vara allvarliga sångare som framför till exempel politiska sånger, och alltså inte schlagerartister. Detta speglar kopplingen mellan autenticitet och politiskt ställningstagande, även om Eriksson här verkar öppen för en ärlighet som manifesterar sig på annat sätt. Eriksson verkar ändå se åtminstone en ansats till ett politiskt budskap hos Dahlgren då han skriver att hennes skivor uttrycker något om att "växa upp i det moderna industrisamhällets lockelser och faror" och att hon i likhet med David Bowie vill "att hennes sånger ska vara sociala reportage", fastän i svenskt format. Huvudsakligen kretsar hans artikel dock kring en slags känslomässig äkthet, ett äkta jag från vilket "ärliga" sånger kan flöda.

Ett par år senare har Dahlgren fått ett större genomslag som artist i Sverige, bland annat gett ut sin första mera uppmärksammade skiva *För Väntan* (1981), som allmänt också uppfattats som hennes första mera rockinfluerade skiva (trots att Bengt Eriksson såg något mera "rockigt" redan i *Eva Dahlgren*-skivan från 1980). Hon blir också relativt flitigt omskriven i den finlandssvenska pressen i samband med spelningar i Finland år 1982 och även hennes skiva *Tvillingskäl* utkommer och recenserar samma år. I materialet från denna tid ser man en kontinuitet från Bengt Erikssons (1980) tidiga intervju vad gäller frågan om (anti)kommersialism, integritet och en personlig äkthet. Frågan om politik, som i Erikssons artikel verkar hänga samman med dessa teman, blir dock mindre synlig. Ett undantag från år 1982 är Stig Björkas (1982b) som frågar Dahlgren om hon är "en

medveten person” som engagerar sig i samhällsfrågor och får ett lite undvikande svar.⁵⁰

Tydligare framträder en bild av Dahlgren som en artist som gör musik utgående från sitt eget jag och sina känslor, vilket syns särskilt starkt i Leif Sjöströms (1984) artikel ytterligare ett par år senare då Dahlgren ger ut skivan *Ett fönster mot gatan* (1984). Redan i rubriken till Leif Sjöströms (1984) artikel beskrivs Dahlgrens låtar som ”den offentliga dagboken” och Dahlgren jämförs med en annan svensk (och manlig) artist, Björn Afzelius:

Något förenklat kan man säga att när Afzelius sjunger om Nicaragua, El Salvador och Zimbabwe kretsar Dahlgren omkring den egna trappuppgången, närmsta pressbyråkiosk och sig själv.

Detta uttalande kan anknytas till hur kvinnliga artister enligt feministiska studier ofta uppfattas som begränsat personliga (se vidare avsnitt 3.6.1). Dahlgren lyfts alltså fram som en artist som utmärker sig för en avsaknad av politiskt ställningstagande och brist på intresse för det som finns utanför det egna jaget och den närmaste miljön. Detta omdöme antyder att politisk musik är mera seriös och relevant. En lite annorlunda bild ges ändå senare i artikeln då Sjöström berömmar Dahlgren för att hon vågat ta de risker ur kommersiell synpunkt som en tvåårig tystnad (mellan utgivningen av två skivor) medför i musikbranschen.

Överlag verkar frågan om politiskt ställningstagande ändå inte vara lika avgörande för artistens autenticitet vid denna tidpunkt. Artiklarna kretsar mera kring personlig, eller i Fornäs (1994: 168–169) termer, subjektiv autenticitet och självutlämnande samt kring frågan om Dahlgren har lyckats bli en ’riktig rockartist’, en diskussion vi ska återkomma till.

När man kommer över till den senare delen av 1980-talet blir de politiska frågorna dock mera frekventa och en mera tydligt politisk bild av Dahlgren framträder som följd av hennes och en rad andra svenska artisters engagemang mot rassegregering i Sydafrika. Dahlgrens medverkan i ”Svensk rock mot apartheid” innebär ett samarbete där svenska artister ger ut skivor och uppträder på rockgalor tillsammans och på så sätt samlar in pengar till ANC. De svenska artisternas engagemang har av Lars Lilliestam (1998: 120 och 2013: 156) beskrivits dels som ett eko från proggeran, dels som en svensk version av de rockgalor i USA och England vid denna tid där intäkterna gick till olika välgörande ändamål (till exempel Live Aid).

Det första omnämnandet av Dahlgrens ANC-engagemang i mitt material är i Carina Perssons (1986) intervju från år 1986. Persson skriver att Dahlgren inte är rädd för att profilera sig i viktiga frågor och att ”[d]et hörs på henne att hon är mycket engagerad”. Dahlgren och några andra artister har också fått göra en resa till Afrika för att se hur ANC arbetar och Dahlgren beskriver i intervjun sina starka intryck från resan. Hänvisningar till detta engagemang återkommer i flera artiklar från följande år, 1987, då Dahlgren är mediesynlig på grund av sin nyutkomna *Ung och stolt*-skiva (Westö 1987, Mortensen 1987,

⁵⁰ Dahlgren svarar att hon väl inte är så engagerad som hon skulle önska, utom då det gäller freden och andra frågor som ligger henne speciellt nära samt att ”Allt händer så fort nuför tiden[!]”, och att man inte hinner engagera sig innan det redan är ett nytt krig någonstans (Björkas 1982b).

Jansson 1987, Török 1987 och Andersson 1987). Också flera politiska frågor tas upp i samband med Dahlgren, om man jämför med det tidigare pressmaterialet. I materialet kan man samtidigt se en uppfattning bland recensenter och andra skribenter att det har skett en utveckling i Dahlgrens artistskap jämfört med de tidigare skivorna. ”Den idag 25-åriga Eva Dahlgren [...] är säkrare än någonsin, och har [...] gjort sin hittills mest helgjutna platta” skriver till exempel Tomas Jansson (1987) i sin recension. Mårten Westö (1987) skriver i sin kombinerade konsertrecension och intervju att Dahlgren vidgar sina vyer på den nya plattan som ”blir en världsbetraktelse”. Ansatsen till politiskt ställningstagande verkar kopplas ihop med denna utveckling. I Ingrid Anderssons (1987) intervju i *Kyrkans Tidning* kommer ANC-engagemanget och det politiska också upp men här ligger fokus mera specifikt på Dahlgrens kritik av kyrkan och dess ställning i samhället, till exempel ”mäktiga, religiösa män” och deras maktutövning.⁵¹

Samtidigt som skribenterna i högre grad än förut tar upp kritik mot samhället och maktutövning samt politik framgår det i Mortensens (1987) intervju att Dahlgren själv, trots sitt engagemang, inte vill ge ”politiska svar” i sina sånger. Till Mortensen (1987) säger hon också att hon inte vill göra sånger till politiska pamfletter på det sätt som Mikael Wiehe eller Björn Afzelius gör, utan hellre ”stimulera tanken och ’ge utrymme åt fantasin’, även om priset kan bli mångtydighet”, vilket hänger ihop med Dahlgrens samtida strävan att lyfta fram rocken som konst. Redan i intervjun med Carina Persson (1986) ett år tidigare uttrycker Dahlgren samma tanke, att hon är rädd för att det ska gå inflation i hennes politiska engagemang och att folk ska avfärda henne med ”Nu är Eva Dahlgren ute och protesterar igen”. I Perssons intervju säger Dahlgren också att det är viktigt att välja noggrant i vilka frågor man går ut i offentligheten för att ”tycka”, trots att det finns så många brännande frågor. Hon menar emellertid även att hon i sina rocktexter talar om var hon står, fast det inte är lika konkret som i ANC-frågan.

Ett par år senare, då Dahlgren är aktuell med skivan *Fria Världen 1.989* (1989) och sin stora hit ”Ängeln i rummet”, har den politiska Dahlgren från 1987 blivit mindre synlig. Visserligen tar ett par intervjuer upp politiska frågor (till exempel ungdomars situation i det svenska samhället) och frågan om Dahlgren har ett politiskt budskap (Werkelid 1989 och Eman 1989).⁵² En politisk fråga som dock syns mera frekvent i materialet också från detta år handlar om att vara kvinna, särskilt i den mansdominerade musikbranschen, en fråga som anmärkningsvärt nog sällan presenteras som just politisk av rockjournalisterna.

Explicit behandling av politiska frågor är inte heller särskilt frekvent förekommande de närmaste därpå följande åren. Sporadiskt förekommer politiska frågor, hänvisningar till ANC och kritik mot den samtida svenska politiken, nazistiska strömningar och det då nyligen bildade nyliberala och högerpopulistiska partiet Ny Demokrati och Bert

⁵¹ Anderssons (1987) intervju är för övrigt det första exemplet i mitt material på att religion och andlighet tas upp i samband med Dahlgren. Vid denna tidpunkt säger Dahlgren, trots sin kyrkokritik, fortfarande att hon hoppas att Gud finns.

⁵² I intervjun med Eman (1989) säger Dahlgren att det hela tiden finns ett politiskt budskap i hennes texter, samtidigt som de handlar om ett själsliv och utgår från hennes ”drömmar om godhet och om hur livet borde vara”.

Karlsson, riksdagsledamot och en av partiets grundare (Nedergård 1991b, Olsson 1991 och Törnquist 1992).

Lite mera diskussion kring politik förekommer i Steffo Törnquist (1992) långa intervju i *Månadsjournalen*. Överlag är det ändå de existentiella, snarare än de politiska frågorna som ligger i fokus för framställningen av Dahlgren i artikeln, vilket är i enlighet med den övriga Dahlgren-receptionen vid denna tid. De existentiella frågor som tas upp i Törnquists (1992) artikel, och framstår som centrala för Dahlgren, har med religion och nyandliga tankar att göra, en misstro mot det traditionella gudsbegreppet och en tro ”på en andlig kraft i allt som lever och är” (Se även Andersson 1991 och Olsson 1991, se vidare om nyandlighet och Dahlgren, särskilt i hennes rocktexter, avsnitt 5.2.2.1 och 5.2.2.2). Ett antal år senare har Dahlgren tydligare tagit avstånd från det religiösa och betecknat sig som ateist eller humanist, vilket framgår av en intervju med Eva Dahlgren i tidskriften *Humanisten* år 2008 (Sturmark 2008), som inte ingår i avhandlingens huvudsakliga pressmaterial.

Inte heller vid mitten av 1990-talet är de explicita politiska frågorna speciellt frekventa i pressmaterialet, även om de förekommer lite då och då. Exempelvis i intervjun med Rödin (1995) kommenterar Dahlgren kort sitt val att rösta i EU-valet. En viss förändring kan anas i materialet från 1999 som något mera aktivt diskuterar Dahlgrens roll som gayikon och förebild för andra homosexuella, en status av politisk karaktär som hon har fått genom att komma ut. I intervjuerna säger Dahlgren ofta att hon egentligen inte aktivt valt att vara förebild, men att hon är beredd att bära det ansvaret om det kan ge andra styrka (se till exempel Hällsten 1999b, Monk 1999 och Kjellberg 1999). I intervjun med Susen Schultz (1999) berättar Dahlgren även om hur hon tio år tidigare blivit pressad att komma ut av ett gaymagasin ”där reportern kräktes galla över att Dahlgren inte berättade för alla hur det var” och om det fruktlösa i att försöka tvångsouta någon som inte är mogen att stå för den hon är. Detta för tankarna till de tidigare nämnda beskrivningarna av hur en aspekt av autenticitetskravet kan vara att man som lesbisk artist kommer ut ur garderoben och på så sätt visar sitt sanna jag (se avsnitt 2.6 och Mockus 1994: 268). Dahlgren beskriver också hur det svenska samhället förändrats på de senaste 20 åren och säger att om hon kommit ut tidigare hade hon fått stämpeln *homosexuell* musiker och allt hade satts i relation till hennes sexuella läggning.

På sätt och vis kunde man alltså säga att 1999 är ett ovanligt ”politiskt” år för Dahlgren. Dels kritiserar hon medier, dels sprids bilden av henne som en förebild för en sexuell minoritet. Men Dahlgren *beskrivs* ändå inte explicit som en politisk figur i någon högre grad, eller åtminstone verkar hon själv inte mån om att sprida något politiskt budskap. När Annika Hällsten (1999b) tar upp frågor som eventuellt engagerar Dahlgren så nämner hon i första hand sina tidigare framträdanden på solidaritetskonserter för ANC. Också i *ETC*-intervjun kommer politiska frågor upp, men det beror förmodligen mest på tidskriftens profil som nyhetstidning ”från vänster” (Lindström 1999).⁵³ Av det Dahlgren själv säger i intervjun får man snarare intrycket att hon inte är intresserad av att göra politik, trots att hon har åsikter privat och problematiserar sin privilegierade position som rik och berömd. Hon säger att det hon har att säga privat inte är intressantare än

vad hennes granne säger och: ”jag har inget svar, ingen lösning på problemet. I’m only a popstar!”.

3.4.2 Dahlgren mot kommersialismen i musikbranschen

I den tidiga intervjun är Dahlgren och Bengt Eriksson (1980) i många avseenden på samma linje, särskilt i fråga om det kommersiella ”[e]urovisionsbajset” (Dahlgrens uttryck) som av Dahlgren betecknas som en form av reklam där man endast får visa upp sig som någon annan än den man egentligen är. De är också ense i frågan om musikbranschens kommersialism överlag. Just kritiken mot kommersialism är tidstypisk i efterdyningarna efter proggeran samtidigt som den anknyter till den mera långlivade uppfattningen i rockjournalistiken som ställer kommersialism och autenticitet emot varandra eller använder kommersialism som ett standardargument i negativa omdömen om musik (se till exempel McLeod 2002a: 105). Därför är det inte förvånande att Dahlgrens relation till det kommersiella och frågan huruvida hon lyckas stå emot kommersialismen, också är ett återkommande tema i avhandlingens pressmaterial.

Trots samstämmigheten mellan Eriksson (1980) och Dahlgren förblir det till exempel ett frågetecken ifall Dahlgren når ända fram till målet att bevara sin integritet i relation till de kommersiella krafterna. Mot slutet av sin recension av Dahlgrens skiva (i anslutning till intervjun) skriver Eriksson att han tror på Evas integritet i förhållande till skivbolaget och på att den nya LP:n innehåller ”mer av henne själv”, men ställer frågan om inte den som gör musik på den kommersiella musikmarknaden riskerar att omedvetet börja tänka ’kommersiellt’.

År 1984 skymtar man en Dahlgren som i något skarpare ordalag kommenterar kommersialismen i musikbranschen. I en artikel med inslag av intervju i *Dagens Nyheter* kritiserar Dahlgren sitt tidigare skivbolag Glendisc som vid denna tidpunkt, mot hennes vilja, ger ut en samlingsskiva med Dahlgren-låtar som också innehåller refuserat material (Soneson 1984). Det framgår att det här är ett vanligt förfarande inom skivbranschen; då artisten byter skivbolag passar det tidigare bolaget på att ge ut samlingsskivor med gammalt material för att göra pengar på artistens namn.⁵⁴

Bilden av Dahlgren som icke-kommersiell upprätthålls också i Perssons (1986) intervju, då Dahlgren säger att musiken till stor del är en ”lek” för henne och att hon inte kan se den som en ”inkomstkälla”. Någon väldigt skarp kritik mot kommersialism finns ändå inte i artikeln. Om sin tidiga karriär som schlagersångerska och medtävlare i den svenska

⁵³ Vi får till exempel veta att Dahlgren nyligen gått ut i en offentlig debatt och skrivit på ett upprop mot ett förslag om regional skatteutjämning. En fråga som tycks engagera Dahlgren speciellt gäller skolan som hon uppfattar som allt för konservativ, trots den viktiga roll den har för unga.

⁵⁴ Det framgår också att Dahlgren inte kan stoppa utgivningen på laglig väg eftersom hennes tidigare kontrakt inte innehåller några principer för om/hur gammalt material får utges, vilket i praktiken innebär att skivbolaget själv kan bestämma, oberoende av artisten. Dahlgren påpekar att artister ofta är omedvetna om det här förfarandet då de undertecknar ett kontrakt.

uttagningen till eurovisionen säger Dahlgren rentav att hon gillade vad hon gjorde då, att det var en skön känsla då professionella musiker spelade med henne och att visionen om att musik ”kunde vara mer än underhållning” var något som kom först senare.⁵⁵

Några år senare blir frågan om kommersialism på sätt och vis mera brännande. År 1991 är Dahlgren nämligen efter ett par års paus aktuell med den nya skivan *En blekt blondins hjärta* som skulle bli en stor succé bland både publik och kritiker. Också följande år är Dahlgren aktuell då hon medverkar i det uppmärksammade Rocktåget 1992 tillsammans med artisterna Tomas Ledin och Lisa Nilsson. I rubrikerna kan man se att det är nu Dahlgren i det allmänna medvetandet blir ”den blekta blondinen”, en beteckning som kommer att hänga med ett tag.⁵⁶ Intervjuerna heter till exempel ”En blekt blondins många ansikten. Eva Dahlgren lägger sitt hjärta på skivdisken.” (Andersson 1991) och ”Eva. Den blekta syndaren” (Nedergård 1991a).

Nu då Dahlgren uppnår stor kommersiell framgång framstår hennes relation till denna framgång ändå som oproblematiserad på så sätt att Dahlgren i intervjuer huvudsakligen verkar vara glad över den. Trots att Dahlgren senare har talat mycket om krisen som följde efter den stora succén med *En blekt blondins hjärta* (se vidare avsnitt 3.4.3 och 5.2.1.3) finns det åtminstone år 1991 ännu inga tecken på någon kris i mitt pressmaterial. Kent Nedergård (1991a) frågar henne om det egentligen spelar någon roll för henne om det är 200 000 eller 2000 som köper hennes skivor vilket kan tolkas som ett antagande om att Dahlgren inte primärt gör musik för den kommersiella framgångens skull och att huvudsaken är att nå fram till de lyssnare som förstår varpå Dahlgren svarar: ”Det är klart att det gör. Det är en enorm kick att det är så många som tycker om det jag skriver.”

I en längre intervju med Steffo Törnquist (1992) i *Månadsjournalen* följande år framställs Dahlgren som en komplicerad person och inte i en helt igenom positiv dager, vilket knyts till ett beräknande karriärtänkande. Törnquist beskriver hur den unga Dahlgren förlorade vänskapen till bästisen Lottie då hon själv erbjöds skivkontrakt medan Lottie som uppträtt tillsammans med Dahlgren i en talangjakt och i några provspelningar måste dumpas. ”Karriärer kräver sina offer”, heter det i artikeln; Dahlgren får skivkontrakt och Lottie är inte mera hennes bästis, eller ens vän. Törnquist hävdar, i samma anda, att omgivningen uppfattar Dahlgren som ”ett strategiskt geni” som bättre än andra i branschen vet vad som är ’inne’ eller ’ute’, ’rätt’ eller ’fel’, en bild som Dahlgren själv värjer sig mot: ”Strategisk? Jag? Inte alls, spontan är vad jag är! Och kalkylerande? Ljligt – jag som alltid går på intuition”. Trots att Törnquist egentligen inte tar ställning till om Dahlgren är ”autentisk” eller inte, är vi här inne på några av kärnfrågorna i autenticitetsdiskussionen inom populärmusiken. Spontanitet förknippas med autenticitet, medan (kommersiellt) beräknande, i likhet med överdriven professionalism och överproduktion förknippas med motsatsen (jämför till exempel med McLeod 2002a: 101).

⁵⁵ Det blir dock oklart om hon i beskrivningen av den positiva upplevelsen syftar specifikt på eurovisionen eller mera allmänt på den tidiga karriären.

⁵⁶ Mera om detta i min behandling av Eva Dahlgrens rocktexter, se till exempel avsnitt 5.2.2.5.

Samtidigt låter Dahlgren i just Törnquists (1992) artikel förstå att framgången med *En blekt blondins hjärta* inte är helt oproblematiserad. Dahlgren säger att hon oroar sig för att framgången ska få henne att börja fundera på den, på publiken eller förväntningarna när hon skriver. Också det faktum att "Eva har tjänat stora pengar i ett helt decennium", inte minst under det senaste året som beskrivs som "The Eva Dahlgren Year", framställs som något av ett problem, vilket förstås är helt i enlighet med tanken om kommersiell framgång som något opassande för den "autentiska" artisten. Dahlgren säger visserligen att hon ser pengar som tid, som ger henne möjlighet att göra det hon vill, i sitt eget tempo. Men samtidigt beskrivs de blandade känslorna efter en semesterresa i Nepal och Thailand, där hon fick se extrem fattigdom och insåg att "vårt eget välstånd förutsätter deras fattigdom", och hur hon efter hemkomsten möttes "av ett regn av Rockbjörnar och Grammisar och andra branschutmärkelser". Förutom ett avstånd till det kommersiella i branschen uttrycks i detta citat också ett socialt medvetande.

Dahlgren poängterar även, redan i intervjun med Nedergård (1991a), att hon inte vill ha fans som köper allt hon gör bara för att hon är Eva Dahlgren, utan vill få uppskattning för det hon gör. Trots att Dahlgren uttrycker glädje över framgången och verkar vilja göra framgång som musiker, skapas i Nedergårds (1991a) artikel alltså bilden av henne som en seriös konstnär med integritet, vars skapande mera motiveras av behovet att skriva och uttrycka sig än av strävan efter kommersiell framgång och kändisskap. Dylika problematiseringen av framgången kan tolkas som att Dahlgren själv eller skribenten "räddar" Dahlgrens autenticitet och framhäver henne som en artist som trots allt kan kombinera autenticitet och kommersiell framgång.

Efter den stora kommersiella framgången återkommer Dahlgren så småningom med skivor som framstår som mindre säljande och publikfriande. Nu skapas autenticiteten genom att Dahlgren låter förstå att den blekta blondinens succé var något av en parentes i karriären (se till exempel Svensson 1995). År 1995 är Dahlgren först, efter några års paus i skivproduktionen, aktuell med sitt samarbete med kompositören Anders Hillborg och dirigenten Esa-Pekka Salonen på bland annat konstmusikskivan *Jag vill se min älskade komma från det vilda* (1995). Dahlgren säger själv att hon inte tror att den nya skivan kommer att nå en lika stor publik som den föregående och med andra ord inte sälja lika bra (Ahlborn 1995). Hon beskriver också den tidigare framgången med *En blekt blondins hjärta* som en engångsföreteelse:

Det som skedde med förra plattan sker en enda gång. Det handlade inte bara om att jag lyckats göra några bra låtar. Det handlade också om att komma rätt i tiden – att människor kände som jag just då. Jag tror inte det går att göra en gång till. Och jag vet i så fall inte **hur** man gör det. (Rödin 1995)

Också här antyds att framgången uppstått spontant snarare än som resultat av ekonomisk beräkning.⁵⁷

⁵⁷ Överlag anknyter detta till bilden av Dahlgren som en artist som kanske inte strävar efter kommersiell framgång, men inte har något emot en sådan ifall den skulle råka komma och rentav till sist medger att hon ändå skulle bli lite besviken ifall skivköparna skulle utebli (se till exempel Byström 1995).

I hög grad speglas nuet i Dahlgrens karriär mot framgångarna under det tidiga 1990-talet, men i ett par intervjuer finns också korta tillbakablickar på den allra tidigaste karriären. I intervjun med Gabriel Byström (1995) säger Dahlgren att hon ångrar lite grann att hon inte var mera rebell som ung och att hon började som schlagersångerska. För Johan Rödin (1995) berättar hon om sina känslor då hon uppträdde i schlagerfestivalen (uttagningen till Eurovision Song Contest) med låten ”Jag ger mej inte” och säger att hon numera skrattar gott åt minnet av sin protest mot ”schlagerspektaklet”. Hon berättar även att hennes sura min vid tillfället var en protest mot att de sagt på tv att hon måste se glad ut då hon sjunger. Här uttrycker Dahlgren ett mera avslappnat förhållande till kraven på hur en autentisk artist borde vara.

En annan liknande och lite komisk kommentar i Rödins (1995) artikel, som även den anknyter till autenticitetsdiskussionen och vittnar om ett avslappnat förhållande till kravet på icke-kommersiell autenticitet, finner man då Dahlgren spekulerar över vad hon kunde ha sysslat med om hon inte hade blivit musiker: ”Antagligen hade jag pysslat med något snarlikt det jag gör idag. Jag hade nog blivit copywriter på nån reklambyrå och försökt sälja något annat än Eva Dahlgren”.

3.4.3 Dahlgren och (o)synligheten i medier

Från år 1999, året då *Lai Lai*-plattan kom ut på marknaden, återspeglar pressmaterialet en stor nyfikenhet och höga förväntningar, eftersom den nya skivan är Dahlgrens första med egen musik efter framgången med *En blekt blondins hjärta* och en paus på 8 år.⁵⁸ Även om bilden av Dahlgren redan år 1995 var en artist som efter några års tystnad återhämtat sig efter En blekt blondin-hysterin och en personlig kris (se Ahlborn 1995 och Kronqvist 1995), så återkommer fortfarande bilden av den återhämtade Dahlgren i största delen av pressmaterialet från år 1999. I en gemensam intervju med den yngre svenska och kvinnliga artisten Robyn, gjord av Tobias Nielsen (1999), beskriver Dahlgren exempelvis hur hon gick i terapi för att lära sig att förhålla sig till sitt kändisskap (se även Hällsten 1999b, Schultz 1999, Lindqvist 1999b och Redvall 1999). En skillnad i förhållande till den krisbearbetning som vi kunde se år 1995 är att det nu tycks handla om en dubbel kris. Efter skaparkrisen följde, enligt upprepade beskrivningar, en utdragen mediccirkus med anledning av att Eva Dahlgren kom ut i offentligheten som lesbisk och ingick partnerskap med Efva Attling.⁵⁹ Dahlgren uttrycker i flera intervjuer sin förvåning över att hennes relation till Efva, fortfarande tre år efter att de ingått partnerskap, väcker så stor sensation och får skvallerpressen att smyga runt i buskarna samt sprida falska rykten om allt från

⁵⁸ I samarbetet med aktörer inom den klassiska musiken och på *Jag vill se min älskade komma från det vilda*-skivan från 1995 har Dahlgren ju framfört musik huvudsakligen komponerad av Anders Hillborg, som dessutom skiljer sig mycket från hennes övriga produktion musikstilistiskt sett (även om hon själv har skrivit texterna).

⁵⁹ I mitt pressmaterial finns inga artiklar som skulle vara skrivna direkt i samband med att Dahlgren

krogbråk till skilsmässokriser, vilket begränsar Dahlgrens och hennes familjs möjligheter att leva ett normalt liv (se till exempel Schultz 1999 och Lindström 1999). Att Dahlgren tar avstånd till kändisskapet och uppmärksamheten från medier kan också förknippas med autenticitetsretoriken.

En paradox i sammanhanget är att Dahlgren lider av synligheten i medier, samtidigt som hon också tjänar på den och rentav är beroende av den i sin roll som framgångsrik artist, vilket tycks vara den ”autentiska” rockartistens mest klassiska dilemma. Denna paradox är Dahlgren naturligtvis medveten om och hon säger öppet att hon vid denna tidpunkt väljer att synas i medierna endast för att hon har en ny skiva att marknadsföra. I en intervju i *ETC* med Kristina Lindström (1999) påpekas att många reagerat mot ett uttalande där Dahlgren sagt att hon ställde upp på en TV-intervju med Stina Lundberg endast på grund av den nya skivan. Enligt intervjun lär många ha ställt frågan ’Varför gör du den då om det är så himla jobbigt! [!]’. I mitt material skymtar denna fråga, men i andra sammanhang förekommer kommentarer där man ser att en och annan musiksribent rentav blev provocerad av Dahlgrens mediekritik redan i den form den förekommer i texterna på *Lai Lai*. Kanske beror det dels på att journalisterna i någon mening känner sig träffade eller orättvist anklagade i sin egenskap av representanter för pressen, dels på den ovan nämnda paradoxen att Dahlgren själv valt artistskapet och tjänar på synligheten.

Ett par speciellt tydliga exempel på detta kan vara intressanta att nämna även om de faller utanför det pressmaterial jag hittat via mera systematiska sökningar. Ett sådant är det ironiska (om än inte helt negativa) mottagande Dahlgren får av musiksribenten Måns Ivarsson (1999b), som reagerar på Dahlgrens synlighet i medierna och särskilt då vid tiden för *Lai Lai*-skivan:

Vartän man vänder sig just nu så är hon där.

[...]

I går inföll självaste julaften för alla omättligt Dahlgrenintresserade.

Först en timme Eva-special i P3.

Sen livekonsert i form av turnépremiär i Göteborg.

Och sen fort hem för att se sångerskans gästspel hos Luuk i TV 4.

Och allt detta från en artist som på senaste plattan hånar branschen och medierna som ett enda ruttet kommersiellt bedrägeri.

Vilken självförnedring hon måste ägna sig åt i dessa dagar, Eva Dahlgren.

Men plattan gick rakt in på topplistan förstaplats, och det var väl det allt annat överskuggande målet.

Kommentaren blir intressant mot bakgrund av hur kommersialism och medicirkus i Dahlgrens låttexter framstår och beskrivs som hinder för det autentiska uttrycket i skapandet. Ivarssons recension kan ses som exempel på en ständigt pågående

”kom ut”. Detta kan kanske bero på att en stor del av de artiklar som skapade fenomenet ”Eva och Efva” är publicerade i nöjes- och skvallerpressen, snarare än i de dagstidningar och tidskrifter med mera seriöst anspråk vars artiklar har katalogiserats, och som därmed ingår i mitt material.

autenticitetsförhandling kring kändisar som till exempel Su Holmes (2005: 14–15) har konstaterat vara ett typiskt drag i de sammanhang där berömmelse skapas. När Måns Ivarsson i sin Dahlgren-recension visar på det motsägelsefulla i att kritisera medicirkusen och kommersialismen i låttexterna och sedan utnyttja medierna till fullo för att sälja skivor, sätter han också frågetecken efter autenticiteten och trovärdigheten i Dahlgrens image och framställer henne snarare som skenhelig i sin påstådda autenticitet.

Ett annat exempel, också det signerat Måns Ivarsson (1999a), finner man i en recension av själva *Lai Lai*-skivan, där Ivarsson reagerar på en av de låttexter jag analyserar, ”Rik och okänd”. När Eva Dahlgren kritiserar medicirkusen och kommersialismen i popbranschen skriver Ivarsson i gengäld:

Det som gör Dahlgrens utfall magstarkt är att hon själv inte tillhör dem [de artister som *inte* deltar i branschens ruttna affärsspel]. Inför lanseringen av sin första popplatta på åtta år spelar hon spelet som bara de mest luttrade branschstrategerna kan, med avstamp hos den sååå sympatiska Stina Lundberg i TV.

Jag menar, kom igen: det är ingen som tvingar **Eva Dahlgren** att idka popcirkus. Flytta till skogen och skriv en diktbok om det känns bättre.

Frågan som inställer sig är om den kända artist som tjänar stora pengar på synligheten ändå ska ha rätt att själv sätta gränserna för när och hur hon syns eller om hon måste acceptera också de baksidor som medieexponeringen för med sig.

Man förstår att Dahlgren måste väga sina ord när hon uttalar sig om detta. I intervjun med Lindström (1999) säger hon öppet: ”Klart det är en symbios. Vi säljer tidningar åt dem, de säljer skivor åt oss”. Hon säger också att det handlar om en maktkamp och att det konstiga är att det blir ett sådant rabalder så fort man talar öppet om detta förhållande.

År 1999 diskuteras också hur Dahlgrens autentiska jag riskerar att tappas bort då hon blir ett i pressen omskrivet fenomen eller att hon delas upp i (minst) två, artisten eller mediebilden och den verkliga, privata personen. Exempelvis i den gemensamma intervjun med den unga kvinnliga artisten Robyn uttrycks detta speciellt tydligt. Dahlgren säger: ”Jag tror att man kan bli fast i bilden av sig själv. Jag bestämde mig inför den här plattan att jag inte skulle läsa nåt om mig själv, över huvud taget. För människan Eva som kommer ut till andra är ju alltid filtrerad genom andra människor” (Nielsen 1999). Man kan skjuta in att Dahlgren har rätt i att den ”Eva” som når allmänheten är filtrerad genom representanter för olika medier, men att hon däremot inte reflekterar över det faktum att också hon själv bidrar till att skapa bilden av ”Eva Dahlgren”.



3.5 DAHLGREN SOM "KONSTNÄR I ROCKBRANSCHEN"

3.5.1 Autenticitet och konstnärskap

Tydliga spår av synen på rock som seriös konst snarare än som populär underhållning, som är ett av de underliggande idealen i rockens autenticitetsdiskussion med rötter på 1960-talet (se till exempel Barker & Taylor 2007: 190–191, Keightley 2001: 109–111 och Michelsen 1993: 34–40), syns även i receptionen av Eva Dahlgren. Detta hänger också samman med tankarna om authorship, att artisten gärna framställs som en unik och självständig konstnär med integritet, en som själv har kontroll över sitt material i stället för att påverkas av trycket från marknaden, publiken eller medierna (se te.x. Negus 2011: 610–611, Keightley 2001: 134–135 och Eckstein 2009: 241–243).

I det här avsnittet behandlas olika aspekter av Eva Dahlgrens konstnärskap som kommer upp i pressmaterialet. Här ingår diskussionen kring Dahlgren som en artist i spänningsfältet mellan föreställningar om det populära och om den seriösa konsten samt diskussioner kring Dahlgrens trovärdighet särskilt som *rock*musiker, vilket är ett återkommande tema i artiklarna. Också frågan om engelska versus svenska som sångspråk tas upp i detta avsnitt, eftersom det kan anknytas till frågor om Dahlgrens konstnärliga ambitioner.

3.5.2 Genitanken och den konstnärliga integriteten

En viktig aspekt av hur Dahlgren framställs som konstnär är olika slags betoningar av hennes originalitet, unicitet och integritet i skapandet. I dessa fall beskrivs hon på sätt som kan sammankopplas med de genitankar som ofta förekommer då man utropar artister som autentiska, ett tema som jag återkommer till i mina analyser av rocktexterna (se till exempel avsnitt 5.2.2.1). Betonandet av Dahlgrens integritet och originalitet kan också jämföras med Kembrew McLeods (2002a: 105–106) konstaterande att uppfattningen om en artist som originell ofta hänger ihop med positiva omdömen i rockjournalistiken, medan formelmässig icke-originalitet förknippas med brist på autenticitet och med låg artistisk kvalitet. Originaliteten hänger ihop med det som Keir Keightley (2001: 131–139) benämner 'modernistisk autenticitet', alltså en autenticitet som baserar sig på nyskapande.

Dahlgren framställs redan i den tidiga intervjun med Eriksson (1980), i positiv mening, som en främmande fågel i schlagerbranschen. Hon framstår där även som en svårtillgänglig person med stark integritet, till exempel genom att hon envist håller fast vid fördelarna med att sjunga på engelska, trots att Eriksson talar varmt för möjligheten att göra rock på svenska.

Detta är lite paradoxalt, eftersom Bengt Erikssons synsätt är i enlighet med tidens progressiva musiksyn. I denna blir det en norm att skriva låtar på svenska, för att inte utesluta publik som saknar kunskaper i engelska (se Arvidsson 2010: 1) och för att låtar på engelska i högre grad öppnar för en internationell marknad och därför kom att förknippas med kommersiellt tänkande och anpassning (se Lillestam 1998: 162). Som

Lars Lilliestam konstaterar ligger tankar om rock på modersmålet som mera autentisk också runt hörnet oberoende av tidskontexten, redan på grund av att låtskrivaren har bättre uttrycksmöjligheter på sitt eget språk.⁶⁰

Försvaret av engelskan utgör alltså ett exempel på att Dahlgren ibland i intervjun med Eriksson (1980) tar ställning för sådant som konventionellt sett oftare förknippas med icke-autenticitet.⁶¹ Men att hon säger emot Eriksson och försvarar val som inte passar in i Erikssons och troligen många andras bild av icke-kommersiell, ärlig musik kan samtidigt tolkas som ett sätt att hävda hennes egen integritet. Integriteten förstärks också då Dahlgren säger att hon inte vill göra om sig själv, åtminstone inte i syfte att ”*nå ut*”.

Också ett par år senare försvarar Dahlgren själv engelskan som sångspråk, trots att kritiker som Tomas Jansson (1982a) och en icke-namngiven recensent i *Vasabladet* (”Eva Dahlgren utan risktagning” 1982), är starkt kritiska till Dahlgrens texter på engelska (se även Björkas 1982a och Granskog & Backlund 1982). Valet av sångspråk verkar dock med tiden bli mindre politiskt och ideologiskt laddat i den svenska rocken (se till exempel Lilliestam 2013: 264). Samtidigt som rockjournalistiken överlag från mitten av 1980-talet blir mera tillåtande till att svenska artister sjunger på engelska, i takt med den nya ”popsensibilitet” som ifrågasätter vissa av de äldre autenticitetstankarna (se Lindberg et.al. 2000: 367) blir Dahlgren själv en av förgrundsgestalterna uttryckligen för svenskspråkig rock (se till exempel Lilliestam 2013: 176–181). Detta syns också till exempel i en senare intervju i mitt pressmaterial (Rödin 1995), vid en tidpunkt då Dahlgren redan i ett antal år främst skrivit och uppträtt på svenska, då hon lyfter fram svenskan som hennes eget sångspråk. Hon säger att det inte fungerade så bra med den engelska version hon gjorde av *En blekt blondins hjärta* och att hon direkt kände att svenska är det språk som hon ska sjunga på.

Också i andra avseenden än det engelska sångspråket verkar Dahlgren redan i materialet under de första åren av 1980-talet mån om att hävda sin självständighet och integritet, i förhållande till skivbolaget, publikens förväntningar och musikjournalisternas uppfattningar. Dahlgrens konstnärliga integritet hävdas inte bara av Dahlgren själv utan bekräftas ofta också av rockjournalisterna. Hon beskrivs redan av Bengt Eriksson (1980) som ett slags naturbarn, vars musikaliska bana till stor del är en slump. Hon verkar mest rycka på axlarna åt de flesta av Erikssons förslag på tänkbara musikaliska förebilder. Att hon började göra skivor beskrivs som ”en ren tillfällighet” och om framtidsplaner säger hon bl.a. ”det får bli som det blir”. Detta kan läsas som en markör för avsaknad av beräkning och kommersiellt tänkande. Särskilt avvisandet av möjliga förebilder kan också förknippas med den romantiskt inspirerade konstsynen och genitanken. Exempelvis Jason Toynbee (2003: 103) nämner i artikeln ”Music, Culture, and Creativity”, att en av de

⁶⁰ Mera om diskussionen kring rock på engelska versus svenska, om till exempel olika orsaker till valet av sångspråk, kan man läsa i Lars Lilliestams (1998: 160–167) *Svensk Rock*.

⁶¹ Exempelvis säger hon också att man väl inte behöver ”låta bli att använda en del ljud bara för att dom är populära och ’kommersiella’” (som svar på Erikssons kommentar att Dahlgrens röst ibland ”kommer bort” i ”trendiga” ljud och arr”, Eriksson 1980).

mest centrala tankarna inom den romantiska synen på skapande är att verket utgår från den enskilda, unika konstnären och saknar beröring med annat (musik)skapande både i det förgångna och i framtiden.

Oviljan att ange speciellt många musikaliska eller poetiska förebilder och en beskrivning av musikkarriären som en tillfällighet återkommer också senare i Dahlgren-receptionen (Björkas 1982b och Sjöström 1984). Även om Dahlgren senare tonat ner till exempel kritiken av eurovisionsschlageren säger hon i intervjun med Stig Björkas (1982b) att hon nu fått bättre självförtroende, lärt sig att bli arg och säga ifrån, vilket kan tolkas som att hon i högre grad kan ta kontroll över sin egen produktion och förverkliga sin konstnärliga vision.

Även Stenvalls (1984) artikel förstärker bilden av Dahlgren som en artist med stark integritet då han påpekar att Dahlgren hör till de få artister som inte bara sjunger, utan också skriver både text och musik till låtarna. Detta är i enlighet med en föreställning om att musik och texter som artisten skrivit själv är mera autentiska, i betydelsen konfessionella (se till exempel Brackett 2000: 14). Samtidigt skapar artikeln också en bild av att Dahlgren nu accepterat ett normenligt och lite mera kommersiellt sätt att agera i skivbranschen.⁶²

I Carina Perssons intervju (1986) återkommer bilden av Dahlgren som en konstnär med integritet då hon framställs som en självkritisk låtskrivare som sovrar i sitt material och på så sätt behåller den artistiska kontrollen över det. Dahlgren säger också, i samma anda, att hon inte anser att hon har något ansvar att ge ut nya skivor bara för att publiken önskar en ny Eva Dahlgren i skivhyllan, men däremot att hon har ett ansvar gentemot sin egen begåvning. Dahlgren beskriver i intervjun en allt större medvetenhet och kontroll som artist, exempelvis hur *För Väntan* (1981) var hennes ”första alldeles egna platta”, där hon fick vara med i hela produktionen, lägga sig i och ”tycka om allt”. Denna utveckling kan likaså läsas som en utveckling mot ett allt mera autentiskt konstnärskap. Även i intervjun med Per Mortensen (1987) följande år återkommer beskrivningen av Dahlgren som en artist med integritet och där lyfts det fram att hon inte tar speciellt mycket intryck av andra artister och gör sin egen konst, samt att man ”inte finner den svenska rockelitens maner”[!] hos henne.

Även i pressmaterialet från tidigt 1990-tal speglas romantiska och traditionella föreställningar om konstnärskap och authorship. I ett par artiklar från 1991 beskrivs Dahlgrens väg från en av skivbolaget formad schlagertjej till en mera rockig artist som vet vad hon vill med sin musik och styrs av sina egna konstnärliga val snarare än av skivbolagsfolket. En kuriös detalj är att Dahlgrens frisyra får särskild uppmärksamhet i dessa beskrivningar. I intervjun med Tomas Andersson (1991) skildras hur Dahlgren i slutet av 1970-talet ”golvmoppsfriserad” ställde upp i Melodifestivalen samt hur hon

⁶² Stenvall (1984) beskriver hur Dahlgren och hennes band tidigare har åkt på turné och på det sättet repeterat in nya låtar inför en publik redan *innan* de spelat in en ny LP, vilket sägs vara ovanligt i branschen. Och sedan får vi veta att den nyaste LP:n är gjord på det vanliga sättet, där LP:n först kommer ut på marknaden och därefter följs av en lanseringsturné.

senare började tröttna, men upplevde ett nyvaknat intresse då hon spelade in sin första rockiga skiva i samarbete med producenten Anders Glenmark. I en intervju med Kajsa Olsson (1991) står det att Dahlgren i början av karriären var ”en oblekt blondin i söt pudelfrisyr” som ställde upp på skivbolagets villkor, men att hon senare insett att hon själv kan bestämma vad hon vill med sin musik bara hon lär sig mera. I samma intervju betonas också hur Dahlgren skriver sitt material ensam och har låtarna relativt klara då hon kommer till studion samt aldrig lämnar ifrån sig något hon inte har full kontroll över, vilket återigen innebär ett i rocksammanhang konventionellt framhävande av integriteten och kontrollen över det egna materialet.⁶³

Ytterligare ett exempel på hur Dahlgrens integritet hävdas (och på hur frisyren fokuseras), som återkommer i ett par artiklar, är en beskrivning av hur Dahlgren under konserter gör parodi på superstjärnan Madonna. Madonna, känd för att vara en kameleont som ständigt byter stil, uppträdde under en period på 1980–1990-talet i en blond Marilyn Monroe-inspirerad frisy, som liknar den frisy Eva Dahlgren hade vid tiden för *En blekt blondins hjärta* – vilket kan vara en orsak till att Dahlgren valt ut just henne som jämförelseobjekt. Det blonda (och blekta) håret, som är gemensamt för båda artisterna, kan associeras med frågor om autenticitet och yta versus djup i artistskapet. I Dahlgrens fall kan man tolka det som att blondinens hjärta är äkta även om den blekta hårfärgen inte är det. Dahlgrens skivtitel, *En blekt blondins hjärta* (1991), och titeln för hennes aktuella turné, *En blekt blondins resor*, kan också läsas som allusioner på Madonnas samtida *Blond Ambition Tour 1990* (alltså ett år tidigare), som gått till pophistorien som den kanske mest kontroversiella av Madonnas turnéer.⁶⁴

Kembrew McLeod (2002a: 107) konstaterar att rockkritiker ofta kontrasterar de artister de hyllar som originella och autentiska mot en vag och generaliserad ’mainstream-figur’. I Dahlgrens egna referenser till sin ’blonda kollega i väst’ (Olsson 1991) och musiksribenternas omdömen förkroppsligas denna mainstream-figur i Madonnas skepnad. I sig är det inte ovanligt att just Madonna får spela denna roll. Forskarna i kommunikationsvetenskap Laurie Schulze, Anne Barton White och Jane D. Brown (1993: 15–17) har i en undersökning visat att Madonna för en del lyssnare fungerar, med litteraturforskarna Peter Stallybrass & Allon Whites (1986: 5–6) ord, som en ”low-Other”, något som hålls på avstånd från det man hyllar och gör till norm och som i kontrast till detta framställs som till exempel lågt och marginellt.

⁶³ Jämför med Laura Ahonens (2007: 62–66) beskrivning av hur medlemmarna i bandet Daft Punk beto-
nar att de är självständiga konstnärer och kompromisslöst vill behålla kontrollen över sitt eget material.

⁶⁴ Ytterligare en sak som Dahlgren har gemensam med Madonna är att de behandlar religion, särskilt kristendom, ofta på ett kritiskt sätt i sina texter och framföranden, även om de gör det på väldigt olika sätt. I Dahlgrens artistskap förekommer kritik mot en traditionell gudsuppfattning och kristen kyrka, ibland kombinerat med egna nyandliga tankegångar, dels i medier, dels i hennes rocktexter (se till exempel avsnitt 5.2.1.2, 5.2.2.1 och 5.2.2.2.). En sak som särskilt väckte upprörda känslor i Madonnas *Blond Ambition Tour* var däremot att hon på scenen blandade ihop sex och religiös symbolik på ett sätt som väckte kritik till exempel inom den katolska kyrkan. Senare har Madonna också varit aktiv inom Kabbalah-rörelsen, vilket innebär en andlig dimension (möjligen besläktad med nyandligheten i Dahlgrens texter). Se även anglisten och litteraturvetaren Ann Kaplan (1993: 151) om *Blond Ambition*-turnén.

Schulze, Barton White och Brown (1993: 17) diskuterar fyra olika varianter av hur Madonna framstår som en low-Other. Jämförelsen med Madonna i avhandlingens pressmaterial motsvarar huvudsakligen deras beskrivning av hur Madonna av en del kritiska lyssnare framställs som typisk för den lägsta formen av estetisk kultur, i kontrast till autentisk, originell och riktig rock (Schulze, Barton White och Brown 1993: 17–20). Jämförelsen mellan Dahlgren och Madonna tycks alltså snarast tjäna syftet att skapa distans till kollegan för att framhäva Dahlgren som en mera seriös och autentisk konstnär, mest brutalt i rubriken till Kajsa Olssons (1991) intervju: ”Eva Dahlgren mördar Madonna”. Inne i intervjun beskrivs att Dahlgren visat ”på hur mycket Madonna har betytt för kvinnor som värnar om rätten att ta sig i skrevet på det typiskt kvinnliga viset”. Just i den formuleringen närmar man sig också Schulzes, Barton Whites och Browns (1993: 23–31) beskrivningar av hur Madonna av en del andra lyssnare upplevs speciellt negativt, antingen som en slags representant för den ”lägsta” formen av det feminina (den prostituerade) eller som en antites till feminismen, till exempel genom att man uppfattar att Madonna som kvinna objektifierar sig själv och framställer sig som enbart kropp.⁶⁵

I intervjun med Olsson (1991) säger Dahlgren visserligen att Madonnas musik är bra, men är kritisk mot att man ”gör ideal av något som bara är yta”, vilket hon verkar uppfatta att har skett i skapandet av Madonnas artistskap och berömmelse. Denna syn omfattas åtminstone delvis också av en del populärmusikforskare, men inte alla (se vidare Negus 2011: 610–612)⁶⁶.

Dahlgren beskriver även Madonna som en medieprodukt, ”en människa som varken luktar eller blöder” (Olsson 1991). Parodin på Madonna, som också nämns i en bildtext i Kent Nedergårds (1991a) intervju, liksom pressens diskussioner kring den, kan alltså tolkas som en markering av att Dahlgren som artist är något *annat* än Madonna. Kent Nedergård (1991b), som även recenserar Dahlgrens konsert, nämner i sin recension referenserna till Madonna liksom Dahlgrens ”mellansnack” i övrigt, och menar att dessa ”tankar och monologer visar att den blekta svenska blondinen inte bara är ett skal – om det nu funnits någon som trott det...”.⁶⁷

⁶⁵ Däremot finns i pressmaterialet åtminstone inga tydliga drag som skulle påminna om Schulzes, Barton Whites och Browns (1993: 20–23) diskussion kring Madonna som den lägsta formen av oansvarig kultur, en dålig förebild för ungdomar och upphov till sociala och moraliska problem (till exempel som skyldig till tonårsgraviditeter).

⁶⁶ Negus (2011: 610–612) påpekar att många kritiska kommentarer om Madonna har utgått från hennes visuella image, vilket gör att hennes musik och musikerskap hamnar i skymundan. Madonna har dock även lyfts fram som en viktig aktör bakom skapandet av sin egen image, och i viss mån även som musiker.

⁶⁷ En lite liknande men betydligt snällare och indirekt jämförelse med en annan artist tas upp i en intervju med Dahlgren och andra artister i Rocktåget år 1992, skriven av Helena Rönnberg (1992) i barn- och ungdomstidningen *Kamratposten*. Rönnberg skriver att Dahlgren fått positiv respons på sina personliga texter och jämför med Tomas Ledin som däremot sägs ha fått kritik för att hans texter är ”för ytliga och personliga”. Detta sätts i relation till tiden för hans debut, början av 1970-talet, då låtar om politik var populära och det ansågs ”lite fult att vara popstjärna och ’bara’ sjunga låtar om kärlek”, en kritik som vi dock har sett att inte heller Dahlgren besparats från helt (se till exempel ovan, om Bengt Erikssons 1980 intervju, avsnitt 3.4.1).

Bilden av Dahlgren som seriös artist och konstnär, men på ett delvis annat sätt än förut, återfinns då skivan *Lai Lai* (1999) utkommer. Mot bakgrund av kriser i samband med den stora framgången i början av 1990-talet och i samband med mediernas fokus på Dahlgrens privatliv framställs den nya skivan som en slags hemkomst för Dahlgren och artiklarna skapar intrycket att Dahlgren nu har hittat tillbaka till sig själv, sin egen kärna, som såväl person som artist. I ingressen till Johan Lindqvists (1999b) intervju står det: ”Eva Dahlgrens nya musik är tillkommen under självvald isolering. Envist har hon skalat av lager efter lager av det som var den blekta blondinens kännetecken. Kvar står en kvinna av kött och blod. Utlämnad till det enkla”. Denna hemkomst verkar, enligt skribenterna, synas i både musiken och texterna på den nya skivan. ”Åter till ursprunget på nya plattan” rubriceras Ann Perssons (1999) intervju. Nu verkar det dock inte mera vara viktigt att avsäga sig påverkan från andra musiker utan musikaliskt sägs Dahlgren flera gånger vara inspirerad av sina tidiga förebilder The Beatles och David Bowie. Även om det får henne att framstå som mindre isolerad som konstnär och mera fjärrad från det romantiska geni-idealet, jämfört med hur hon framställde sig i det tidigare pressmaterialet, är återknytandet till rockens förflutna och till ursprunget eller traditionen också ett konventionellt sätt att ge en artist trovärdighet i rockjournalistiken (se McLeod 2002a: 104). En annan aspekt av den romantiska autenticitetstanken är också, enligt Keir Keightley (2001: 131–139) att anknyta till traditionen och rötterna. Keightley sätter tvärtom originalitetstanken och det personliga nyskapandet i relation till den modernistiska autenticitet han beskriver.⁶⁸

Den ursprunglighet och enkelhet som framstår som skivans kännetecken är likaså ett konventionellt kvalitetsmärke i traditionell rockjournalistik i kontrast till överprofessionell perfektionism (McLeod 2002a: 101–102) och uppfattas också ha påverkat texterna. I flera intervjuer beskriver Dahlgren själv och journalisterna ett nytt språkligt ideal, ett enkelt och direkt språk, som hon menar att präglar texterna på skivan. Stig Hansén (1999) citerar till exempel i sin recension Dahlgren som sagt i en intervju att hon numera skyr de omskrivningar som hon tycker att följer med poesin: ”Språket ska i stället vara som en spik i brädan”.

Att enkelheten i det musikaliska och det språkliga uttrycket kopplas ihop med att hon anses ha kommit närmare en autentisk kärna i sin person framgår då Hansén (1999), med en hänvisning till Dahlgrens kända låt ”Jag klär av mej naken”, skriver att hon nu vill ”kasta alla masker och överlastade arrangemang, och klä av sig naken”. Också Henrik Jansson (1999) menar att enkelheten innebär ett medvetet och lyckat beslut att göra tvärtom i förhållande till *En blekt blondins hjärta*-skivan. Han skriver att skivan, som är ”naknare” och saknar självklara hitlåtar, är ”ett slags antites till den framgångsrika föregångaren, en nödvändig manifestation av nuläget”. Jansson menar också att Dahlgren under

⁶⁸ Det kan tyckas motsägelsefullt att de egenskaper som förknippas med den romantiska genitanken hos Keightley (2001: 131–139) sätts i motsättning mot det romantiska och beskrivs som kännetecknande för en modernistisk autenticitet. Men man bör komma ihåg att många av de modernistiska idéerna i själva verket är en vidareutveckling av romantiska ideal, samtidigt som modernisterna själva skapade en motsättning i förhållande till det romantiska.

1980-talet allt mera ”tappade bort sin ursprungliga musikaliska fräschör och anammade ett perfektionistiskt, kyligt och till slut också aningen svulstigt musikaliskt uttryck”, men att hon genom den nya skivan nu har hittat hem. (Om den språkliga och musikaliska enkelheten på *Lai Lai*-skivan, se även Lindqvist 1999b, Nilsson 1999, Kjellberg 1999 och Jansson 2000a).

Vid sidan om alla bilderna av den seriösa konstnären, kan man emellertid ställvis skymta en annan bild. Till exempel i Kosunens (1989b) intervju redan år 1989 hävdas i rubriken: ”Eva Dahlgren är gärna en stjärna” och popstjärnerollen beskrivs som behaglig.⁶⁹ År 1989 verkar Dahlgren inte heller ha något traumatiskt förhållande till sin bakgrund i den glättiga schlagerbranschen. I intervjun med Eman (1989) säger hon att hon ett tag hatade allt som hade med Schlagerfestivalen att göra, vilket hängde ihop med hennes stolthet som konstnär och behovet att finna sig själv, men att hon nu ser det mera som ”en kul grej” och rentav kunde tänka sig att ställa upp igen (se även Björkman 1989 som nämner festivalen och Dahlgrens väg till att bli ”rockbrud”).

En besläktad bild finns senare i Törnquists (1992) långa Dahlgren-intervju, där skribenten lyfter fram olika motstridigheter som han menar att är utmärkande för Dahlgren. En sådan motstridighet är att bilden av den konstnärligt djupa och ambitiösa Dahlgren, som gör musik för konstens skull snarare än pengarnas och som gråter över sina Grammisar då hon tänker på fattigdomen i Asien, kontrasteras mot en bild av en mera fåfång och materialistisk Eva: Eva Dahlgren som vill göra om en TV-intervju för att frisyren inte ser tillräckligt bra ut vid det första försöket, en Eva Dahlgren som intresserar sig för fina bilar.

Även Törnquist (1992) tar emellertid upp Dahlgrens utveckling genom karriären, som också knyts ihop med hennes personlighetsutveckling – och (än en gång) en utveckling i hennes frisyr.⁷⁰ Dahlgren beskriver själv i intervjun hur hon under början av karriären var tyst och osäker inför jargongen i musikbranschen, men sedan satte sig på tvären:

länge gjorde jag bara tvärt om mot vad man sa åt mig – det tog många år för mig att inse att jag faktiskt hellre borde göra det jag själv ansåg vara klokast och bäst – också om någon annan råkat komma fram till samma slutsats.

Dahlgrens aktuella framgång förknippas alltså med hennes personliga mognad och utveckling, men samtidigt finns även i detta citat något som går emot det traditionella integritetsidealet och rockens rebelliska konstnärsideal. Dahlgren uttrycker tanken att

⁶⁹ Detta utgör för övrigt en lite rolig kontrast till en, visserligen betydligt senare, intervju med Dahlgren (”Lyckotanten”, Salomonsson 2011), i svenska SJ:s tidning *Kypé*, där det på omslaget till tidningen, invid Dahlgrens bild, tvärtom heter ”Ovillig stjärna”. Detta kan förstås bero just på att intervjuerna är gjorda vid olika tidpunkter. I den senare intervjun har Dahlgren den stora succén med *En blekt blondins hjärta* (1991) bakom sig, och hon beskriver särskilt den kris som följde på framgången i början av 1990-talet.

⁷⁰ Törnquist (1992) beskriver hur den större öppenheten och säkerheten syns i Dahlgrens hållning och frisyr. Han refererar till den unga Dahlgrens frisyr med att tala om ”hängbjörkstiden” och beskriver hur hon ofta hade en ”lugg att slippa synas bakom”. Därefter urskiljs en mera taggig, igelkottig och ”hotfullt spretande” period som nu övergått i en mera välkommande look med ”öppen panna, vätesuperoxiderat, bakåtsstruket och i detalj välorganiserat rufs”.

det kanske inte alltid är det bästa ur konstnärlig synpunkt att bevara sin integritet så långt att man måste göra mindre lyckade konstnärliga val endast för att gå emot andras förväntningar och ideal.

3.5.3 Eva Dahlgren och det ”rockiga” som autenticitetsmarkör

Redan i intervjun med Bengt Eriksson (1980) introduceras diskussionen om Dahlgrens resa mot den ”riktiga rocken” som sedan ska återkomma i receptionen under åtminstone största delen av 1980-talet. Eriksson och Dahlgren är överens om att Dahlgrens nya skiva *Eva Dahlgren* är mera rockig, vilket kanske kan läsas som ”mindre schlager” och mera äkta eller ”ärlig”) än den tidigare *Finns det nån som bryr sig om*. Dahlgren säger också att ”det är mycket mera av mej själv på nya LPn”, vilket likaså signalerar att hon uppfattar sig vara på väg mot ett eget, mera autentiskt konstnärligt uttryck, mindre styrt av kommersiellt tänkande.

Allmänt verkar *För Väntan* (1981) ändå uppfattats som Dahlgrens första mera rockinfluerade skiva, vilket också genererar spekulationer kring frågan om Dahlgren faktiskt blivit en riktig rockartist (bland annat i recensioner av Dahlgrens följande skiva *Tvillingskäl*, 1982). Intressant i receptionen är hur begreppet rock används och vilka symboliska implikationer det har. Frågan om rockighet anknyter sig till det allmänna fenomenet i rockjournalistiken, beskrivet av Mark Fenster (2002: 88–89): att när en artist eller ett band börjar göra *rock*, eller musik som mera liknar rock, uppfattas det ofta oreflekterat som en mognadsprocess och en positiv konstnärlig utveckling. Fenster (2002: 88) beskriver hur rockjournalister, som traditionellt ofta varit vita män av baby-boomgenerationen, applicerar samma traditionella och rockinspirerade kvalitetskriterier på musik producerad av till exempel svarta rap-artister eller kvinnliga artister, utan att kön eller ras problematiseras. Fensters beskrivning kan naturligtvis också jämföras med Lawrence Grossbergs (1992: 207) konstaterande att musikstilar och publiker som i ett visst tidsammanhang definierats som icke-autentiska också helt exkluderats ur definitionen av ”rock”.

Bland de finlandssvenska musikjournalister som skriver om Dahlgren i samband med spelningar i Finland i början av 1980-talet är mottagandet blandat i frågan om rockigheten och Dahlgrens utveckling som artist. I ingressen till Stig Björkas (1982a) recension står det att Dahlgren under spelningen visat ”att hon är en *stor rockartist*” [min kurs.] och kanske rentav ”En av Sveriges bästa i dag?”. I ingressen till Tom Granskogs och Henry Backlunds (1982) recension betecknas likaså Dahlgren som ”En *verklilig rockartist* som gav det mesta och det bästa av sig själv” [min kurs.].

Men det finns också en viss ambivalens i mottagandet som kan knytas till frågan om Dahlgren faktiskt lyckats bli en riktig rockartist. Tomas Jansson (1982a) och en icke namngiven recensent i *Vasabladet* (”Eva Dahlgren utan risktagning”, 1982), som båda skriver om den då nyutkomna skivan *Tvillingskäl*, tycker att Dahlgren ännu inte riktigt nått fram till sitt eget uttryck. Jansson uppfattar att skivan ännu ger ett ojämnt och splittrat intryck, ”mellan engångsmusik och något hållbart”. Han menar bland annat att Dahlgren



är på gränsen ”mellan något skönt och för sött”. Den icke-namn-givna recensenten i *Vasabladet* beskriver att *Twillingskäl*-plattan på något sätt försöker hålla vägarna öppna åt alla håll, vilket kan vara en antydning om kommersiellt tänkande, och han menar att det också leder till att det inte finns någon risktagning på skivan. Arrangemangen beskriver recensenten som ”otroligt snälla” och menar att helhetsintrycket är ”slätare än Eva har kapacitet till”. Skribenten är mest positiv till texterna på svenska och till ’ruffigheten’ i Dahlgrens röst. Både denna recensent och Tomas Jansson (1982a) är dock kritiska till texterna på engelska. Jansson menar att det självklart inte kan fungera på ett främmande språk: ”Det känns inte äkta längre.”

Jansson (1982a) menar också att det fortfarande finns kvar vissa klichéartade lösningar på skivan. K.G. Olin (1982) lyfter på ett besläktat sätt fram Dahlgrens växande kändisskap som ett negativt fenomen; han menar att Dahlgren eller bandet inte mera behöver jobba för att få respekt. Också en misstanke om publikfrieri kan anas i Olins fråga: ”Är dethär den sorts musik ni själva vill spela eller är det vad publiken vill ha?” fastän Dahlgren svarar att det absolut är den sortens musik som de själva vill spela (det blir dock lite oklart om här syftas på ”rockigare” eller mera stillsam musik). Ett antagande om en mera ’tuff’ musik tycks dock vara underliggande i Olins intervju och han skriver att Dahlgren vid sin konsert framfört mest ”rockigare grejor”.

Begreppet ”rock” används inte nödvändigtvis alltid i dessa bedömningar. Recensenterna diskuterar i stället i termer av att Dahlgren eventuellt blivit till exempel tuffare eller om hon fortfarande är lite för snäll, söt eller slät. Detta kan jämföras med både Mark Fensters (2002: 81–82) beskrivning av stående rockkritikfraser om exempelvis snällhet och råhet som ofta oreflekterat återupprepas av musikskribenter och med Kembrew McLeods (2002a: 96 och 99–101) beskrivning av de ofta könskodade adjektiven i rockjournalistiken som används för att lyfta upp eller nedvärdera musik. Snällhet och mjukhet är enligt McLeod typiska egenskaper som används för att nedvärdera (kvinnors) musik, medan råhet och rebelliskhet lyfts fram i sammanhang där (manliga artisters) musik prisas. (Se även Kruse 2002: 137 om det tillrättalagda som en speciellt negativ egenskap i omdömen om musik).

Det framgår ändå i flera artiklar att Dahlgren är en artist som fått ett visst genomslag i Sverige i samband med *För Väntan*-plattan föregående år och då mera specifikt som *rock*artist. Det faktum att Dahlgren allmänt uppfattas ha blivit ”rockigare” tycks också vara en given orsak till det växande intresset för henne i medier, vilket är helt i enlighet med rockens klassiska paradox att artisten blir *mera* känd, *mera* synlig i pressen och ofta också säljer bättre samtidigt som hon anses göra mindre kommersiell och *mindre* publikfriande musik. Också i fallet Dahlgren framkommer att den ”rockigare” musiken enligt en del musikjournalister och henne själv är just mindre ”kommersiell” och publikfriande än den musik hon gjorde då hon förekom i schlagersammanhangen, som i motsats till rocken tycks stå som en symbol för publikfrieri och kommersialism.

I Leif Sjöströms (1984) artikel år 1984 återkommer helt kort frågan om ”rockighet”. I Sjöströms (1984) intervju säger Dahlgren (som några år tidigare alltså ansågs ha gått över

från schlagern till något mera ”rockigt”) emellertid att hennes musik med tiden blivit allt *mindre* renodlad rock. Det faktum att Dahlgren om vartannat kan uppfattas (eller uppfatta sig själv) som mer eller mindre ”rockig” också under en och samma tidsperiod kan ändå ha att göra med att ord som ”rock” och ”rockig” i artiklarna ibland syftar på specifika musikstilistiska drag och ibland däremot på till exempel en speciell rebellisk attityd som inte nödvändigtvis hänger ihop med en viss musikstil eller musikalisk genre (se vidare om definitioner av ”rock”, avsnitt 4.2).

I intervju med Carina Persson (1986) säger Dahlgren att det efter hennes andra skiva inte mera kändes roligt att göra musik, ett problem som hon menar att löstes då hon började spela rock i samarbete med Anders Glenmark. Här antyder också Dahlgren själv att rock hänger ihop med att vara seriös och inte endast underhållande, samt att det innebär en mognad eller utveckling att spela rock.

Spänningen mellan rockighet och snällhet hos Dahlgren återkommer även i materialet från 1987. På något plan verkar det klart att Dahlgren nu uppfattas som mera rockig än i början av karriären; ”Vispopen har blivit lekfull och experimenterande rockmusik”, skriver till exempel Pål Török (1987). ”Hennes röst är numera beslöjad av rockens besvärjelser, även om hennes håg står mer till låtskrivandet än själva sjungandet”, skriver Per Mortensen (1987), som en fortsättning på sitt konstaterande att det vore djupt orättvist att år 1987 se Dahlgren som schlagerartist.

Men samtidigt verkar Mortensen mena att fokus på låtskrivandet inte är typiskt för rocken och att Dahlgren således ändå inte är helt typisk som rockartist. Också Tomas Janssons (1987) beskrivning av Dahlgrens självutlämnande lyrik och lågmälda form skapar en skiljelinje mellan Dahlgrens produktion och vanlig rock. Jansson hör även till de skribenter som beskriver Dahlgren som i viss mening för snäll. Han påpekar ett perfektionistiskt drag hos Dahlgren, att hon ”vill ha det rent och prydligt omkring sej” och beskriver (senare i recensionen) hur hennes ”prydliga, slipade och ibland rent överambitiösa” skal kan stöta bort vissa lyssnare, vilket igen för tankarna till McLeods (2002a: 101–102) konstaterande att det överambitiösa, professionella och överproducerade hör till de könskodade, negativa egenskaper som ofta används av rockjournalister i negativa omdömen om musik. Alla kvinnliga musiker dras ändå inte över samma kam. Vi får också veta att Jansson, i en jämförelse mellan Dahlgren och en annan svensk kvinnlig musiker, Kajsa Grytt, hör till dem som naturligt drar sig ”närmare Kajsa Gs mer direkta och mindre slipade utstrålning”.

På lite samma spår är den icke namngivna skribenten i en kort konsertrecension (”Säker Dahlgren” 1987), som visserligen menar att Dahlgren är säker och bra och att bandet är proffsigt. Men även här påtalas perfektionismen och recensenten stör sig framför allt på formen: ”Långa rader av fastskruvade stolar. Prydliga och snälla rader av människor. Snällt publikmottagande, snäll väntan på pauser för applåder. Utgångspunkten är för stel och återhållsam för att väcka ett rockhjärta till liv.” Formuleringen anknyter här explicit till rocken och skribenten menar att det är något i framträdandet som inte uppfyller kriterierna för ”rock”. En lite liknande bedömning gör Frank Johansson (1989) ett



par år senare, även om hans kritik främst riktar sig mot konsertlokalen, Kulturhuset i Helsingfors, som han menar att inte är den mest passande vid en konsert som denna: ”Publiken borde få hoppa och dansa eller åtminstone ha en möjlighet att röra på sig. När det svänger på scenen skall publiken svänga tillbaka och inte snällt och lydigt sitta på sina bakar och hövligt applådera efter sångerna”. Ytterligare ett exempel (utanför mitt primära pressmaterial) är Johan Lindqvists (1999a) recension av en konsert där han menar att Dahlgrens förehavanden, i jämförelse med den manliga artisten Bonos i en motsvarande situation, inte är ”lika rock’n roll liksom”.

Lindqvist är också kritisk till hur publiken, som han påpekar att till 90 % består av kvinnor, beter sig. Publiken ställer sig först mot slutet upp och dansar samt är ”väluppfostrad och rent utav skolfrökenpryd”. Detta fungerar också som exempel på hur en entusiastisk kvinnlig publik i sig används som ett negativt argument, även om Lindqvist trots allt är mycket positiv till Dahlgren och bandet. Denna publiksynpunkt kan jämföras med en annan recension utanför det primära pressmaterialet, där Dan Backman (1999) mot slutet av sitt ganska kritiska omdöme konstaterar: ”Trots allt är jag övertygad om att det fortfarande finns en stor publik – till övervägande delen bestående av kvinnor – som är beredda att köpa tillräckligt många exemplar av *Lai Lai* för att få upp den högt på försäljningslistan.”

Men för att återgå till snällheten och rockigheten så finns det en intressant motsättning mellan å ena sidan de ovan nämnda beskrivningarna av den alltför snälla och återhållsamma formen, och å andra sidan Dahlgrens eget önskemål om en lyssnande, nykter och mera stillsam publik som finns i en del intervjuer (se till exempel Granskog & Backlund 1982, Olin 1982, Persson 1986 och Westö 1987). Trots att Dahlgrens framförandeform kunde tolkas som ett uttryck för konstnärlig integritet, att Dahlgren gör den slags (intima) framföranden hon önskar, bedöms denna framställningsform i vissa artiklar ändå som ”fel” utifrån recensenternas traditionella kriterier för riktig rock. Frank Johansson säger visserligen att han tycker att det är viktigt att höra låttextern under konserten, vilket troligen är lättare vid en konsert med mera lugna former.

Den stillsamma formen uppskattas också av en del skribenter. Stig Björkas (1982a) skriver att Dahlgren inte utmärker sig för några ”yviga gester på scenen”, vilket i själva verket kan jämföras med McLeods (2002a: 102) konstaterande att det avskalade och enkla är ett traditionellt könskodat kännetecken för musik av hög konstnärlig kvalitet i rockjournalistiken. I samma anda säger Dahlgren själv till Mårten Westö (1987) att hon inte tänker göra några ishallsturnéer, ”Min musik skulle inte hålla, den skulle tappa sin genuina känsla och sin värme”, varpå Westö tillägger att Dahlgren ”passar bäst i en rökig och känsloladdad klubbatmosfär”. Senare, efter den stora framgången vid början av 1990-talet, säger Dahlgren fortfarande i en intervju med Rönnberg (1992) att hon helst uppträder i mera intima sammanhang, vilket är en kontrast till det hon de facto gör vid denna tidpunkt (under Rocktåget). Samtidigt säger Dahlgren att det trots svårigheten att få kontakt med publiken på större arenor ”är en enorm känsla att spela inför så många”. År 1999, då Dahlgren utkommer med skivan *Lai Lai*, som allmänt uppfattas som mera intim och lågmäld till uttrycket, säger hon dock igen i intervjun med Kerstin Monk (1999)

att hon nu uppträder i konserthus och kan ”förmedla en intim känsla” samt ”nå fram med det subtila” på ett helt annat sätt än under Rocktåget 1992.

3.5.4 Profileringen som konstnär

Ett spår i Dahlgrenreceptionen som blir tydligare särskilt under senare delen av 1980-talet är att Dahlgren explicit profilerar sig som *konstnär* samt deklarerar att hon ser rock som en konstform, vilket är i enlighet med de traditionella autenticitetsföreställningarna som ställer rock, i egenskap av autentisk konst, mot kommersiell och dålig underhållning (till exempel pop). Den explicita självbilden som konstnär syns redan år 1984 i samband med Dahlgrens dispyt med sitt tidigare skivbolag om utgivning av refuserat material (Soneson 1984). Dahlgren säger att man som artist inte kan ”göra som andra *konstnärer*, skära sönder duken och kasta allting” [eftersom skivbolaget har kontrollen över materialet, min kurs.]. Att Dahlgren ser sin musik som konst snarare än som en produkt, framgår åtminstone indirekt också då hon säger: ”När jag själv inte betraktar min musik som en handelsvara känns det obehagligt att kunna bli såld som en glasspinne”.

I mitt pressmaterial från år 1987, särskilt i intervjun med Mortensen (1987), blir betoningen på rocken som konst och Dahlgren som konstnär mera explicit, parallellt med diskussionen kring politiskt ställningstagande (i samband med ANC-engagemanget). I intervjun med Mortensen (1987) framkommer det att Dahlgren menar att också det politiska engagemanget i texterna handlar om att väcka tankar och stimulera fantasi och känsla, snarare än om att ge politiska svar. Förändringen i Dahlgrens inställning kan, om man ser till kulturen i stort, läsas som tidstypisk; efter 1970-talets och det tidiga 1980-talets politiska och ideologiska klimat ges konsten igen ett större egenvärde.

Samtidigt som Dahlgren framställer sin egen produktion som konst, hävdar hon också att rockmusiken överlag kan vara, är eller rentav *bör* vara konst. Och hon riktar kritik mot ’glättigheten’ i den samtida populärmusiken, mot synen på rock som endast underhållning och mot de låga ambitionerna inom branschen (Mortensen 1987). Ambitionen att ta rockmusiken på allvar kan också jämföras med Kembrew McLeods (2002a: 103) beskrivning av det *seriösa* som en av de (ofta könade) egenskaper som rockjournalister kontrasterar mot det ytliga och glättiga, och lyfter fram som kännetecken för musik av hög kvalitet. Det kan påpekas att rocken i Sverige så småningom under 1980–90-talet också blir mera accepterad av etablissemangen och erkänd som en konstform, en utveckling som inte alltid uppfattas positivt av rockkritiker (se Lilliestam 2013: 201–202). Inom rockens egen diskurs finns det, som Dahlgrens exempel visar, dock en längre tradition av att hävda rocken som en seriös konstform.

Att framstå som seriös är också att framstå som autentisk och som en artist med integritet. I intervjun med Mortensen (1987) säger Dahlgren att rockmusikerna ”måste börja bli ärliga mot sig själva”, ”Vi måste våga vara konstnärer” deklarerar hon också. På Mortensens fråga om Dahlgren själv aldrig är frestad att vara glättig och underhållande och att ”bli rik på kuppen”, svarar hon att det [”Att lägga sig på ryggen”] skulle ta bort hela



tjusningen med att göra musik (se även Török 1987). Dessa tankar anknyter förstås också till anti-kommersialismen och motviljan mot publikanpassning.

Också flera av rockjournalisternas andra beskrivningar av Dahlgrens *musik* vid denna tid tycks stöda bilden av musiken som konst. Mortensen (1987) skriver att musiken ”har blivit egenartat melodiös, ’modernistiskt’ färgsatt från en palett med både ljusa och mörka kulörer”. Även andra skribenter beskriver Dahlgrens musik och textproduktion som konstnärlig eller som otypisk i rocksammanhang. Tomas Jansson (1987) menar att Dahlgren har dragning till en självutlämnande lyrik och en lågmäld form som inte ”ligger så nära ’vanlig rock’” och i Ingrid Anderssons (1987) artikel framhävs det poetiska i Dahlgrens texter redan i rubriken: ”Hon provocerar med poesi”. Inne i artikeln skriver Andersson (1987): ”Hennes språk är symbolrikt, vackert, vemodigt, fullt av motsatser av mjukt och hårt. Tonspråket är lika rikt, varierat, modernistiskt, ömsint och provocerande om vartannat”. Andersson (1987) noterar också bildspråket i texterna och skriver att texterna är ”Vackra som konst, vackra intill vemodets gräns”, samt menar att Dahlgrens texter lämnar mycket utrymme för lyssnarens tolkningar och att det finns en spänning mellan texten och musiken. I pressmaterialet från 1987 som helhet finns en annan spänning, nämligen den mellan en mera politisk och ställningstagande Dahlgren och en Dahlgren som tydligare än förut framträder (och framställer sig) som en experimenterande och mångtydig konstnär.

Även i några av artiklarna från 1989 återkommer bilden av Dahlgren som en konstnär och seriös lyrikskribent i rockbranschen, vilket fortfarande framställs som något av en ovanlighet, exempelvis i en intervju med Carl Otto Werkelid (1989) vars rubrik är just ”En konstnär i rockbranschen” (se även Björkman 1989, Eman 1989 och Kosunen 1989b). Werkelid beskriver i inledningen Dahlgrens stora popularitet, och hur somliga i musikbranschen ”menar att hon borde smida mer och fortare medan järnet är varmt”⁷¹, medan Dahlgren beskrivs som en artist som ”tillämpar perspektiv och personlig rytm”, som vågar ha uppehåll mellan plattorna, tänka vidare och utvecklas. Werkelid fortsätter med att citera en annan recensent: ’Sådant skiljer konstnären från underhållaren’.

3.5.5 Eva Dahlgren som poet

En aspekt av Dahlgrens roll som konstnär vid samma tidpunkt är att hon lyfts fram som poet. I Greger Emans (1989) artikel syns detta redan i rubriken ”Eva Dahlgren – rockens Karin Boye”. Även i andra artiklar finns jämförelser med den skrivna lyrikens stora namn, till exempel Edith Södergran, Karin Boye och ”husguden” Werner Aspenström, och ett framhävande av det litterära och filosofiska i Dahlgrens skrivande (se Werkelid 1989, Björkman 1989, Eman 1989, Olsson 1991 och Törnquist 1992). I jämförelserna med erkända poeter kan man erinra sig forskningens beskrivningar av hur tidig rockkritik

⁷¹ Det tycks alltså handla om en uppmaning att producera möjligast mycket då man är populär och kan förväntas sälja bra, och att inte riskera att bli bortglömd under långa uppehåll mellan skivorna.

på ett motsvarande sätt upphöjde rockartister som Bob Dylan eller Leonard Cohen till seriösa, autentiska rockartister bland annat genom just paralleller till erkända poeter (se till exempel Astor 2010: 144 och Buelens 2011). Betoningen av att rocklyriken är viktig för Dahlgren är i sig inte ny vid övergången till 1990-talet och hon har redan tidigare gett en romantiskt inspirerad bild av skrivprocessen, till exempel i Carina Perssons artikel (1986) där läsaren får veta att Dahlgren visserligen jobbar disciplinerat med fasta arbetstider, men att själva låtskrivandet är en spontan process som är beroende av inspirationen.

Till bilden av den seriösa och medvetna konstnären och poeten år 1991 hör Dahlgrens beskrivning av hur hon utvecklat ett nytt arbetssätt i sitt skrivande (Olsson 1991). Hon uppger att hon i början av karriären skrev ”i ett enda flöde tills en låt var klar, enligt principen att det skulle vara oärligt att ändra något efteråt”, men att hon nu letar efter ett eget språk, väger varje ord och skriver länge på samma text. Intressant är emellertid att detta uttalande på sätt och vis också uttrycker en rörelse *bort* från en romantisk konstsyn, där orden flödar ur ett inspirerat geni, och att Dahlgren nu har en mera hantverksmässig syn på konsten, där ett medvetet subjekt håller i pennan (se vidare om den romantiska genitanken i avsnitt 5.2.2.1), en bild som dock inte är helt entydig. Den romantiskt inspirerade genitanken är nämligen starkt närvarande i andra beskrivningar av Dahlgren vid samma tid, till exempel genom att hon framhävs som en självständig konstnär eller author som följer sitt eget konstnärliga ideal (se avsnitt 3.5.2).

När Dahlgren ett antal år senare ger ut boken *För att röra vid ett hjärta* (2000) med största delen av sina sångtexter ditills i bokform, sätts hennes image som poet och konstnär i rockbranschen ändå på prov. Peter Hultsberg (2000) skriver visserligen: ”Det går en linje till Karin Boye från detta Eva Dahlgrens stycke livshistoria, går en linje rakt ner till Sapfo, den grekiska lyrikern som så hudlöst lämnar ut sin nattliga längtan efter kvinnan hon förgäves åtrår”.⁷² Han anknyter till en hemkomst till det egna konstnärliga uttrycket som även förekommer som en bild i Dahlgrens egen låt ”Lai lai” (1999) samt kopplar ihop Dahlgren med stora kvinnliga lyriker i det förflutna. Men Hultsberg ställer också frågan: ”Skriver Eva Dahlgren lyrik?”. Denna fråga, liksom frågan om Dahlgrens texter i så fall är *bra* lyrik, tycks vara styrande för recensionerna av boken. Hennes val att ge ut sångtexterna i bokform tycks alltså tolkas som en manifestering av att texterna är seriös lyrik.

De svar som recensenterna ger på ovan nämnda frågor varierar något. Till de mera positiva hör Henrik Jansson (2000b), också om han föredrar de sjungna texterna och menar att boken fungerar mest som tillägg och bredvidläsning. Jansson skriver att Dahlgren ”tillhör den exklusiva skaran av svenska sångskrivare, vars texter har tillräckligt djuplodande lyriska dimensioner för att inte falla platt till marken ens då de pressas in mellan pärmar” och ”De andas och lever, och förenar spröda vibrationer med ett kraftfullt kärleksbudskap”, samt att ”Eva Dahlgren genom hela sin karriär sökt sig mot samma idealpoler”, nämligen ”Nakenhet, ärlighet och kärlek”. En annan positiv recensent är Bengt Eriksson (2000),

⁷² Hultsberg (2000) menar antagligen att Dahlgrens låt ”Lai lai”, som han refererar till, anspelar på Karin Boyes dikt ”Vägen hem” (1924). Se vidare i avsnitt 5.2.2.5.



den musikskribent som år 1980 med förtjusning intervjuade den unga Eva Dahlgren och som nu, 20 år senare, säger att Dahlgren har infriat de förväntningar han haft på henne som artist. Eriksson säger sig läsa texterna ”som noveller eller brev från en vän” och menar att den som inte förmår fördjupa förståelsen och upplevelsen av sångerna genom att läsa texterna ”är beklagansvärd”. Underförstått positiv till Dahlgrens texter är också Mats Dahlberg (2000) som i sin intervju med Dahlgren, skriven med anledning av boken, filosofiskt reflekterar över budskapen hos Dahlgren och särskilt lyfter fram den andliga tematiken. Han menar också att texterna kan stå för sig själva som dikter.

Mera negativ är Ulf Olsson (2000), vars recension har rubriken ”En ganska trist historia”, som menar att boken visserligen kan ge redan övertygade Dahlgren-fans ”många högtidsstunder” men att andra läsare har mycket lite att hämta i den. Minst lika negativ är Malena Rydell (2000) som inleder med att dekonstruera Dahlgrens rykte ”som en av Sveriges bästa sångtextförfattare” och menar att ryktet inte beror på själva texterna utan på musiken, ”på hennes skygga svala utstrålning” och – ”bristen på konkurrens”. Rydell menar att det är typiskt för rockkritiker att utnämna ”texter till högstående lyrik så fort de på ytan liknar Bilden Av Poesi”, vilket kan jämföras med Robert B. Rays (2002: 76) konstaterande att rockjournalistikens ”ruling mode” har blivit en överdriven uppvärdering av rock och rocklyrik (i försök att undvika misstaget i den tidigaste receptionen av rock, den totala nedvärderingen). Rydell menar att bokformen avslöjar texternas brister, som annars kan döljas ”i stråkarangemang eller mumlade fragment”. Hon kritiserar också Dahlgrens omskrivningar, som hon menar är pretentiösa ”Som hos den som börjar skriva poesi och tror att tydlighet är något fult och simpelt”. Ytterligare en negativ recensent är Bo Celin (2000), vars recension har rubriken ”Enbart för redan frälsta”. Celin utgår från Dahlgrens egen anekdot i början av boken om hur hon som barn blev besviken då hon fick en bok med Bob Dylans sångtexter, men senare sett att texten kan ha ett liv vid sidan om musiken och därmed är redo att även ge ut sina egna texter. ”Nu är ju Dylan ändå Dylan och Eva Dahlgren kommer inte ens i närheten”, skriver Bo Celin. Han beskriver också att han haft svårt att ta sig igenom boken, eftersom den är tjock men inte särskilt intressant, och förmodar att den knappast intresserar ”andra än redan inbitna fans”.

3.5.6 Dahlgren som populär och seriös artist

Ett underliggande tema i behandlingen av Dahlgrens konstnärskap är hur hennes artistskap utvecklar sig i spänningsfältet mellan det populära och det som traditionellt kallats till exempel högkultur, finkultur eller seriös kultur. Ett exempel på hur denna fråga aktualiseras finner man år 1995 då hon utkommit med konstmusikprojektet i samarbete med Esa-Pekka Salonen och Anders Hillborg, till exempel på skivan *Jag vill se min älskade komma från det vilda* (1995).

Projektet beskrivs visserligen redan från början som mera tillfälligt och det verkar klart i intervjuerna att Dahlgren troligen längre fram kommer att komma tillbaka med egna skivor, som musikaliskt går mera i stil med den tidigare produktionen. Men Dahlgrens möte med klassiska musiker och musikstilar bidrar ändå till en bild av henne som seriös,

experimenterande, autentisk konstnär på ett lite motsvarande sätt som jämförelser med poeter som Edith Södergran och Karin Boye bidrar till en bild av Dahlgren som en rockartist med poet- eller konstnärsimage. I intervjun med Kenneth Ahlborn (1995) säger Dahlgren att hon till en början kände sig som en ”katt bland hermeliner” i kontakten med symfonimusikerna, och att hon upplevde deras sätt att förhålla sig till musik som ”strikt, snävt och tyst”. Men hon beskriver att hon senare har hittat ett annat förhållningssätt, och att hon nu känner ”den enorma kraften som finns i symfoniorkestern”.

Dahlgren undviker ändå i intervjuer med Gabriel Byström (1995) och Dan Kronqvist (1995), att närmare etikettera den nya skivan musikstilistiskt. Det konstateras visserligen att skivan är klart annorlunda än hennes tidigare och att den ställer högre krav på lyssnarna, men samtidigt beskrivs den ändå som ”populär”, som en form av mera krävande populärmusik (Kronqvist 1995). I intervjuerna med Byström (1995) och med Johan Rödin (1995) konstaterar Dahlgren att korsbefruktningar mellan olika musikstilar har blivit allt vanligare, vilket dels gör det tveksamt om man kan beskriva den nya skivan som ”gränsöverskridande”, dels överlag gör det svårare att etikettera musik. Denna beskrivning är i överensstämmelse med Lars Lilliestams (till exempel 2013: 166) beskrivning av hur stilfloran i den svenska rocken växer och blir mera svåröverskådlig, samt hur gränserna mellan olika genrer blir mindre entydiga under perioden 1980–90. Också i Dahlgrens tidigare produktion finns till exempel inslag av stråkinstrument som kan väcka associationer till klassisk musik.

De närmaste åren innan *Lai Lai*-skivan utkommer, hittas i avhandlingens pressmaterial också ett par vetenskapliga eller analytiska artiklar om Dahlgren, vilket kan sägas bidra till bilden av Dahlgren som en seriös artist (”värd” en analys) samtidigt som det återaktualiserar frågan om gränsen mellan populärt och seriöst. En av dessa är den då nyligen disputerade Hillevi Ganetz (1998) artikel i tidskriften *Sociologisk forskning*, där det övergripande syftet är att presentera och diskutera centrala begrepp och teorier inom den kulturanalytiskt orienterade medieforskningen. I denna artikel analyseras ett par av Dahlgrens texter. Den andra artikeln är Peter Nynäs analys i kulturtidskriften *Finske Tidskrift* från år 1997, särskilt av andliga teman i Dahlgrens texter.

Vid den här tidpunkten gör cultural studies intåg i Sverige, vilket också Ganetz artikel indirekt vittnar om, och därmed blir också populärkulturen ett allt mera legitimt forskningsobjekt, på ett självklarare sätt än förr. Men det faktum att Dahlgrens texter intresserar den akademiska forskningen kan ändå bidra till att bilden av den seriösa Eva Dahlgren förstärks.

Att Dahlgrens seriösa image kanske inte är helt obetydlig för valet att analysera just hennes texter syns också i Ganetz och Nynäs artiklar. Nynäs (1997: 123) betonar redan i inledningen till sin artikel texternas, skrivandets och ordens centrala betydelse i Dahlgrens konstnärskap: ”Redan på hennes tidiga LP finns tanken på att ha något viktigt att säga. Även om både språket och lyssnaren bjuder henne motstånd tror jag att man kan tala om att hon redan från början skrev i närvaron av ett budskap”. Hillevi Ganetz (1998: 108–109) som i sin artikel problematiserar föreställningar om populär- och elitkultur

skriver att Dahlgrens texter, i likhet med Turid Lundqvists och Kajsa Grytts rocktexter, fungerar som exempel på hur svårt det är att ge hållbara definitioner på populärkultur: ”Till exempel är det mycket möjligt att en stor grupp människor med rätta anser att alla dessa tre är om inte elitkultur, så åtminstone en ’högre’ variant av populärkultur”. Detta motiverar hon med att alla dessa artister utgör tydliga författarsubjekt och omges av en ”autenticitets-aura” som traditionellt utmärker sådant som betraktas som elitkultur.

Ganetz beskriver också hur Dahlgren, ur en annan synpunkt, kan ses som en artist som varit mera populärkulturell i början, då hon deltog i schlagerfestivaluttagningen, och som senare förflyttat sig ”uppåt” i kulturskikten då hon samarbetat med representanter för den klassiska musiken. Detta fungerar i artikeln som exempel på hur populärkulturen inte är någon ”statisk och enhetlig ’massa’”, att även den är skiktad i högre och lägre samt att genrer, verk och artister också inom populärkulturen kan förflytta sig uppåt och nedåt och rentav ”korsa den magiska gränsen till elitkulturen”.

Ganetz ger med andra ord en mera vetenskaplig syn på den fråga som många av musiksribenterna kretsar kring: Är ”Eva Dahlgren” ett populärkulturellt fenomen eller är hon en seriös konstnär? Något helt entydigt svar kan, som Ganetz påpekar, inte ges på den frågan. Ganetz (1998: 108–109) skriver att Dahlgren är en artist som i sig själv fungerar som exempel på hur svårt det är att ge hållbara definitioner på populärkultur. Att det inte finns någon okomplicerad eller entydig definition på populärkultur framgår också av populärkultursociologen Simon Lindgrens (2005: 25 och 31–32) diskussion i boken *Populärkultur – teorier, metoder och analyser*. Lindgren (2005: 33–47) presenterar en rad olika sätt att definiera populärkultur, ”kultur som många uppskattar”, ”annan kultur än finkultur”, ”masskultur” och ”folkkultur”, synsätt som alla medför problem när det gäller att slutligen avgränsa vad som menas med ”populärkultur”. Definitionerna på populärkultur är också sinsemellan motstridiga. Enligt ett sätt att se på saken är populärkultur sådan kultur som folk själva vill ha och ger upphov till, enligt ett annat synsätt är det kulturprodukter som pådyvlas massorna ovanifrån, av de kommersiella krafterna. Det kan också tilläggas att kriterierna för ”fint” och ”populärt” givetvis också är tids- och kulturbundna och i ständig rörelse. Som Betsy Bowden (1982: 3–4) påpekar, har behovet av en gränsdragning mellan fin och populär kultur också hängt ihop med ett behov av gränsdragning mellan olika klasser.

Utifrån ett par av de kriterier för populärkultur som Simon Lindgren (2005: 46–47) till slut slår fast som hållpunkter kan man ändå argumentera för att Eva Dahlgrens musik är populär. Dahlgren är en artist som producerat sina skivor på kommersiella skivbolag, vilket innebär att hennes musik kommer till i ett sammanhang ”där ekonomiska överväganden görs och där kulturprodukter produceras och konsumeras”. Man kan tillägga att det faktum att Dahlgrens musik har sålt bra och att hennes person väcker intresse innebär att hennes person och mycket av det hon gör sätter pengar och kommersiella intressen i rörelse. Dahlgrens musik är också populär i den meningen att den konsumeras och uppskattas av en stor publik, givetvis med vissa variationer.⁷³ Däremot tycker jag att en del av Lindgrens (2005: 46–47) andra kriterier är svårare att ta ställning till. Är Eva Dahlgrens musik och texter ”lättilgängliga” och enkla, kan ”många människor” identifiera sig med

dem? Är de ”inte intellektuellt krävande”? Det blir i slutändan mera en fråga om personlig värdering än en samlande definition.

Personligen utgår jag hellre från enklare kriterier för populärkultur, som att Dahlgren intresserar medier och en stor publik samt sätter ekonomiska intressen i rörelse. Att beskriva Dahlgren som ”populär” innebär ändå inget absolut hinder för att se artisten som en självständig och kreativ konstnär som uttrycker något om sig själv och världen. En populär artist är inte industrins spelknapp som endast producerar det som efterfrågas av publiken eller föreskrivs av marknadskrafterna.

Hillevi Ganetz (1997: 53) påpekar i sin avhandling det ömsesidiga beroendeförhållandet mellan artisterna och industrin. Industrin föreskriver vissa villkor för de artister vilkas verk den distribuerar. Men samtidigt är industrin även beroende av artisterna och deras kreativitet, vilket ger producenterna en viss frihet. Den kreativa potentialen kommer sig också av att det inte går att föreskriva vad som kommer att sälja. Ganetz påpekar att det finns undersökningsresultat som visar att det går flera kommersiella misslyckanden på en succé och att det, till skillnad från vad man ofta tror, inte tycks vara ekonomiskt framgångsrikt att upprepa en fungerande formel. I stället tycks de verk som tänjer på formelns gränser oftare bli framgångsrika. Simon Lindgren (2005: 33–47) påpekar likaså att det finns massproducerade kulturprodukter som de flesta spontant definierar som populärkultur, men som de facto aldrig blir populära i den betydelsen att de inte blir någon försäljningsframgång. Likaså finns det kulturprodukter som de flesta spontant uppfattar som finkultur, men som trots det faktiskt uppskattas och konsumeras av ett stort antal människor.

Det är alltså, enligt Ganetz (1997: 53), ett felaktigt påstående att ekonomiska intressen helt skulle styra utformningen av populärkulturella produkter eller skapa konsumenternas drömmar och fantasier. Samtidigt är det, enligt mig, viktigt att påpeka att det inte är självklart att artistens egna ambitioner står i motsättning till marknadens intressen. Artisten kan också ses som en aktör med egna ekonomiska intressen att bevaka.

3.6 DAHLGREN SOM ”OFFENTLIG DAGBOKSSKRIBENT” OCH SOM KVINNLIG ARTIST

3.6.1 Kvinnlig självbekännelse

Att Dahlgren är en kvinnlig artist har betydelse för hur hon beskrivs och bedöms i receptionen. Detta har redan framkommit i de föregående avsnitten. I dem behandlades bland annat hur Dahlgren beskrivs på sätt som motsvarar särskilt Kembrew McLeods (2002a) analys av hur standardadjektiv som snäll versus rå och enkel versus överprofessionell återkommer i rockjournalistikens nedvärderingar och hyllningar av

⁷³ Exempelvis var skivan *En blekt blondins hjärta* (1991) en stor försäljningsframgång, och i den meningen (ännu) mera ”populär” än flera andra av Dahlgrens skivor.



olika artister, och samtidigt ofta är könskodade. Detta gör det svårare för den kvinnliga artisten att få trovärdighet som ”riktig rockartist” och att beträda rockens manligt kodade område. Samtidigt som detta syns tydligt i Dahlgren-receptionen måste det ändå påpekas att Dahlgren i avhandlingens pressmaterial framför allt utmärker sig som en artist som huvudsakligen lyckas övertyga rockjournalisterna om sin autenticitet och om sitt självständiga authorship. Ofta tycks hon också övertyga på sätt som går hand i hand med traditionella autenticitetsföreställningar. I beskrivningarna av Dahlgren är den dominerande bilden den av en seriös konstnär med integritet. I detta avsnitt behandlas ytterligare aspekter av hur Dahlgrens roll som just kvinnlig artist explicit eller implicit diskuteras eller bedöms i receptionen. Här behandlas parallellt hur Dahlgren allmänt uppfattas som en personlig artist med intima, självutlämnande texter, eftersom dessa beskrivningar hänger nära ihop med Dahlgrens roll som kvinnlig artist.

Ett exempel på hur kvinnliga artister behandlas annorlunda än manliga är nämligen hur man bedömer det som uppfattas vara personligt, självbiografiskt eller självutlämnande i rocktexterna. Idealen att uttrycka sig själv på ett originellt och personligt sätt hänger visserligen ihop med autenticitetsidealet, med början i den singer-songwriterkultur som uppstår på 1960-talet, och att tala eller sjunga ur hjärtat är en typisk, könskodad och positiv bedömning i rockjournalistiken (se till exempel Barker & Taylor 2007: 174 och McLeod 2002a: 102–103). Men det personliga bedöms inte alltid lika positivt för kvinnliga artister som för manliga.

Exempelvis i boken *Disruptive divas*, som tolkar och diskuterar feminism, identitet och populärmusik, beskriver den feministiska teoretikern Méliisse Lafrance (i Burns & Lafrance 2002: 63–65), hur den amerikanska singer-songwritern Tori Amos låtar ofta tolkats som självbekännande terapi för artisten själv och som en beskrivning av Amos personliga trauman. Lafrance är kritisk till denna tolkning, emedan den avpolitiserar låtarnas budskap genom att isolera den enskilda kvinnans personliga upplevelse av till exempel diskriminering, i stället för att koppla den till diskrimineringen av kvinnor som grupp, i en samhällelig kontext.

Att rockjournalisterna lyfter fram det terapeutiska i skrivandet och det personliga i Dahlgrens stil, i många fall visserligen med stöd i Dahlgrens egna ord, kan alltså sättas i relation till den feministiska populärmusikforskningens beskrivningar av hur det personliga anslaget hos kvinnliga artister ofta kopplas ihop med en begränsning av synfältet. Detta alltså i motsättning till tanken att det personliga är politiskt, som enligt Barker & Taylor, (2007: 160) genomsyrade 1960-talets traditionella autenticitetskult. Rockjournalisternas återkommande efterfrågan på politiska frågor, till exempel i intervjuer med Dahlgren, som behandlades i avsnitt 3.4.1, kan också sättas i relation till tendensen att läsa kvinnliga artisters musik och texter avpolitiserat och begränsat personligt. Denna tendens att klippa av banden mellan personlig upplevelse och samhälle exemplifieras speciellt tydligt med den tidigare citerade artikeln där Leif Sjöström (1984) redan i rubriken beskriver Dahlgrens låtar som ”den offentliga dagboken”, och i jämförelse med Björn Afzelius får Dahlgren att framstå som mera begränsad och självupptagen samt mindre samhällstillvänd.

Från denna typ av kommentarer är det inte så långt till antaganden om att manliga artisters texter är viktigare än kvinnornas personliga bekännelser. Men i rättvisans namn måste det påpekas att bilden av Dahlgren ändå nyanseras till exempel i ingressen till artikeln. Där sägs att det stora publikintresset för Dahlgren och hennes musik knappast beror ”på att hennes turné skulle vara en tonsatt egotripp”, och där citeras även Dahlgrens egna ord att hon ”trots allt uttrycker allmängiltiga känslor”. Skribenten antar att hon har rätt och frågar sig; ”Varför skulle annars tvåtusen personer frivilligt utsätta sig för svettbad framför scenen i Nykarleby ungdomsgård om man inte på nåt sätt känner sig delaktig i hennes vardagligheter?”. Samtidigt måste man påpeka att ordvalen och formuleringarna (till exempel ”vardagligheter”) inte alltid andas respekt för Dahlgrens konstnärskap.

Också flera andra skribenter beskriver Dahlgrens texter som personliga och självutlämnande samt hennes skrivande som personligt motiverat (se till exempel Eriksson 1980, Björkas 1982b, Persson 1986 och Mortensen 1987, Jansson 1987, Nedergård 1991a och Rödin 1995). Även Dahlgren själv beskriver i flera intervjuer sitt skrivande som personligt motiverat, som ett dagboksskrivande eller en form av terapi. Exempelvis i intervjun med Sjöström säger hon att hon enbart skriver för sig själv, att sångtexterna närmast är en slags dagbok och att skrivandet ”är ett sätt att rensa hjärnan på”. I Werkelids (1989) intervju säger Dahlgren att det viktigaste i textskrivandet för henne blivit att ”ta reda på lite om livet, att rita nån typ av karta över det som skall vara jag”, samtidigt som hon i intervjuer ställvis också betonar kommunikationen med lyssnaren och att hon vill ge lyssnaren möjlighet till identifikation (se till exempel Kosunen 1989b och Eman 1989). Tanken om låtskrivandet som terapi förekommer och bekräftas av Dahlgren också i Olssons (1991) och Nedergårds (1991a) intervjuer där låten ”Guldlock” (1991) tas upp som exempel på en självutlämnande text där den barnlösa Dahlgren antas uttrycka sin längtan efter barn.⁷⁴ Dahlgren säger: ”När jag skrev den texten hade jag total kontakt med mina känslor. I och med att det är skrivet kan jag titta på det och tänka – sådär är det. Och kanske lämna det” (Olsson 1991, se även Törnquist 1992). I intervjun med Dan Kronqvist (1995) diskuteras på ett motsvarande sätt en annan låt, nämligen ”Stenman” (1995), som enligt Dahlgren var ”ett sorgearbete” som hängde ihop med den kris hon gick igenom. (Se även Stenvalls 1984 artikel där Dahlgren beskriver hur den ilska hon lagrar inom sig får utlopp i rocktexterna). Inom parentes kan man ändå säga att Dahlgrens texter, trots att de uppfattas vara självutlämnande, inte kommer med några sensationella avslöjanden om hennes liv. Snarare handlar det, som vi kommer att se i avhandlingens analyser av Dahlgrens rocktexter, om att texterna innehåller referenser till sådant som publiken redan vet om henne.

Även Brenda Johnson-Grau (2002: 214) har beskrivit hur rockjournalistiken ofta fokuserar på frågor om privatlivet, hem, familj, pojkvänner, då de skriver om kvinnliga

⁷⁴ Låttiteln ”Guldlock” som uppenbart syftar på den klassiska sagan om Guldlock och de tre björnarna kan möjligen också syfta eller alludera på skivans ’blekta blondin’ och på Dahlgrens egna blonderade lockar. En analys av ”Guldlock” hittas i min avhandling pro gradu *Hur orden får liv – Eva Dahlgrens rocktexter i ett jämförande perspektiv* (Biström 2002). Se även Ganetz (1997: 202–205) delvis annorlunda analys som sätter barnlängtan i relation till melankoli och en upplevelse av tomhet.

artister. Också i mitt material finns det en del hänvisningar till Dahlgrens privatliv, till hennes relation och familjeliv med Efva Attling, och det framkommer i intervjuer att också skvallerpressens intresse för just privatlivet varit plågsamt stort i slutet av 1990-talet (se till exempel Hällsten 1999a och b, Schultz 1999 och Lindström 1999).

Den kritik mot särskilt skvaller- och nöjesmediernas klappjakt på "Evorna", som behandlas mera indirekt både i mitt pressmaterial från 1999 och i mera anonymiserad form i Dahlgrens samtida rocktexter, följs ironiskt nog av en ännu mera tillspetsad pressdebatt senare samma år, efter att smygtagna nakenbilder på Dahlgren hängts upp på löpsedlar runtom i Sverige. Dahlgren (1999a) publicerar ett debattinlägg i *Dagens Nyheter* där hon, under rubriken "Hjälp, ge mig livet tillbaka", skriver att hon känner sig själsligt våldtagen. Dahlgren låter förstå att enda alternativet för henne är att ge upp musikkarriären, ifall hon som artist inte får ha sitt privatliv i fred. I de övriga artiklar i mitt material som behandlar detta ämne verkar samtliga skribenter och de som uttalar sig i texterna ha sympatier för Dahlgren, även om Tua Lundström (1999), chefredaktör för *Se & Hör* (den tidning som Dahlgren anklagar för den själsliga våldtäkten), självklart har ett annat perspektiv.⁷⁵

Ett annat och mera harmlöst exempel på att Dahlgrens privatliv fokuseras är det redan nämnda, att flera intervjuer tar upp barnlängtan i samband med låten "Guldlock" från 1991. Barnlängtan tas rätt omotiverat upp också i intervjun med Gabriel Byström (1995) ännu några år senare. Även Svensson (1995) tar upp barnlängtan men diskuterar också fenomenet att kvinnliga artister oftare drabbas av en förväntning på att de ska vara just naket personliga: "Det ska vara raka äggledare mellan liv och dikt". Detta krav framställs som något problematiskt för Dahlgren, eftersom hon sägs vara en allt mera professionell hantverkare i popbranschen som "börjar tvivla på att livet får plats i en CD-ask".

Till förväntningen på självutlämnande hör också en tendens att läsa Dahlgrens texter självbiografiskt. Speciellt tydligt syns denna tendens vid tiden för *Lai Lai*-skivan (1999), vilket sannolikt har att göra med uppfattningen att Dahlgren på denna skiva "hittat hem" till sitt eget äkta jag. Som Johan Kjellberg (1999) skämtsamt skriver i inledningen till sin intervju uppfattar många lyssnare säkert att de lyssnar på en låt som handlar om "Eva och Efva" så fort Dahlgren sjunger om kärlek. Också Dahlgren själv bekräftar delvis bilden av hennes texter som självbiografiska, exempelvis då Annika Hällsten (1999b) i sin intervju skriver att "[d]et lyckliga äktenskapet" mellan Dahlgren och Efva Attling "finns dokumenterat" på den nya skivan. Hällsten (1999a) skriver senare samma år redan i rubriken till sin recension att "Eva Dahlgren sjunger om sig själv" och menar att många av texterna på skivan är "tydligt självbiografiska". Andra artiklar där paralleller görs mellan

⁷⁵ Tua Lundströms (1999) kritik riktar sig inte mot Dahlgren, utan mot andra representanter för pressen som hon menar att tar avstånd från skvallerpressen på ett skenheligt sätt. Lundström (1999) påpekar till exempel att *Dagens Nyheter*, där Dahlgren publicerar sitt debattinlägg, inte med ett ord nämner att de publicerade bilderna på Dahlgren kom *Se & Hör* tillhanda via DN:s egen bildbyrå Pressens Bild, som med andra ord alltså tjänade pengar på sensationsbilderna utan att själv använda dem. Trots detta viktiga påpekande kan man säga att Lundströms eget ställningstagande för en ständig kamp mot begränsning av yttrande- och tryckfrihet känns lite malplacerat i detta sammanhang. Publiceringen av bilder på Dahlgrens nakna bröst framstår inte som det mest effektiva sättet att främja kampen för yttrandefrihet.

texterna och Dahlgrens liv är till exempel Susen Schultz (1999), Eva Redvalls (1999) och Marie Nilssons (1999) intervjuer.

3.6.2 Självutlämnad men skyddad

Kravet – eller åtminstone en förväntning – på ”nakenhet”, som blir allra mest bokstavligt och konkret i publiceringen av toplessbilder, återfinns på ett mera subtilt sätt och i metaforisk mening i rockjournalisternas självbiografiska läsningar av Dahlgrens texter. En sådan läsning kan anas då Björkas (1982b) undrar om Dahlgrens texter består ”av små puzzelbitar ur ditt liv” samt ifall Dahlgren var deppad då hon skrev låtarna på *Tvillingskäl* då de ”verkar så nakna och sorgsna och delvis också som om du skulle utelämna dig själv väldigt mycket”.

Kravet på nakenhet är också en förklarande bakgrund till en ambivalens som blir synlig i Dahlgrens förhållningssätt till självblottande i pressmaterialet. En återkommande dubbelhet är nämligen att Dahlgren dels framhäver sin självutlämnande öppenhet i skrivandet och framförandet, dels sätter upp en gräns för självblottandet och hävdar att hon vill bevara en privat kärna som inte blir synlig för publiken eller medierna. Det senare är en strategi som även Lars Lilliestam (2013: 30) ringar in i den svenska rocken med bland annat Eva Dahlgren som exempel: att hålla låg profil i medierna förutom vid skivutgivning, att ta avstånd från kändisskapet och att genom denna skygghet skapa en form av mystik kring sin person. I intervjun med Per Mortensen (1987) säger Dahlgren att hon sätter upp en gräns som låtskrivare: ”Du ser mig inte helt naken, jag behåller trosor och behå”. Genom att alludera på sin låt ”Jag klär av mej naken”, signalerar Dahlgren att hennes låtar visserligen utgår från henne som person, men att hon inte är gränslöst självutlämnande i sitt skrivande. (se även till exempel Björkas 1982b, Persson 1986, Andersson 1987, Björkman 1989, Nedergård 1991a, Olsson 1991, Persson 1999 och Kjellberg 1999). Till projektet att skydda det mest privata hör inte bara att ha en spärr i det självutlämnande låtskrivandet, utan också Dahlgrens betoningar av hur hon tar avstånd från kändis- och rockdivarollen vilket för övrigt också framkommer i beskrivningarna av Madonna-parodin: ”Att vika ut sig i veckopressen som en glamorös stjärna har aldrig varit något för Eva”, står det i Nedergårds (1991a) intervju, där det framgår att Dahlgren inte är intresserad av att göra ”hemma-hos-reportage” eller ”titta-in-i-Evas-garderob”. Johan Rödin (1995) beskriver likaså hur Dahlgren inte vill låta medierna komma för nära henne trots att hon är självutlämnande i sitt skrivande: ”Kvinnan som skriver så nakna texter väljer att vara rejält påbyltad i intervjusammanhang”.

Den samtidiga betoningen på det självutlämnande hänger återigen ihop med ett hävdande att Dahlgren är samma person privat som i sina framföranden, att den verkliga (eller privata) personen och artistrollen sammanfaller (se till exempel Björkman 1989 och Olsson 1991). Detta kan också tolkas som ett hävdande av Dahlgrens autenticitet. I intervjun med Kajsa Olsson (1991) säger Dahlgren: ”Jag kan inte tänka mig att UPPTRÄDA. Den som står på scenen är jag. Eva hemma och Eva på scenen är inte olika människor”.



När en rockjournalist betonar ett glapp mellan den privata Eva och den publika bilden kan det läsas som en antydning om icke-autenticitet. Detta framkommer till exempel i Steffo Törnquists (1992) bild av Dahlgren som en komplex person med motstridiga egenskaper och en person som finns i flera versioner (en privat och en publik Eva Dahlgren). Det här syns speciellt tydligt i Törnquists beskrivning av hur Dahlgren ter sig som intervjuobjekt. Han uppfattar att hennes svar ibland är ”på förhand komponerade”, och konstaterar hur samma svar går igen i tidningsintervjuer. Han skriver att hon äger ”den skickliga skådisens konst att fördröja svaret ett ögonblick, som om det föds i tanken, som om det inte finns ett manus”.⁷⁶

Att Dahlgren hävdar att hon är samma person privat och på scenen kan synas motstridigt i förhållande till att hon samtidigt säger att hon vill behålla ett privat område där hon kan vara osynlig för publik och medier (rentav i samma intervju med till exempel Kajsa Olsson, 1999, där hon säger att hon inte kan ”UPPTRÄDA”). Denna ambivalens kan ändå sättas i relation till att autenticitetsbegreppet, som Keir Keightley (2001: 138) påpekat, kan tolkas på motstridiga sätt också inom samma genre eller artistskap. Ett sätt att göra ”autenticitet” är att suddas ut gränsen mellan artistrollen och den privata eller ”verkliga personen” (som ofta tycks tolkas som synonym).⁷⁷ Ett annat sätt är att hävda att det finns ett skyddat, äkta jag bakom den mask man visar upp för publiken. I andra sammanhang visar dock Dahlgren och skribenterna en medvetenhet om att det också finns en mediebild av Dahlgren, även om Dahlgren själv verkar ta avstånd från den (se till exempel Nielsen 1999). Även Steffo Törnquist (1992) utgår i sin intervju explicit från att Dahlgren är någon som existerar både i det privata och i det publika. Törnquist (1992) beskriver Dahlgrens olika roller: ”En Eva privat, en annan i sångerna, och i rollen som offentlig person en tredje. Samma Eva, ändå inte”. Intressant är att de kategorier eller nivåer av ”Eva” som Törnquist definierar delvis sammanfaller med de olika nivåer som olika musiktextforskare har identifierat i musiktextjaget och rockstjärnerollen (till exempel de av Karin Strand 2003: 79–80 beskrivna subjektsnivåerna, se vidare avsnitt 4.3.2).

Trots tecken på att ett personligt perspektiv för den kvinnliga artisten kan tolkas som ett tecken på begränsning, är det anmärkningsvärt att många av också de manliga skribenterna i mitt material gillar Dahlgrens musik just *för att* de upplever den som personlig och intim eller tycker att just de intima, personliga låtarna är de bästa i hennes produktion. Bengt Eriksson (1980) skriver i sin intervju med den unga Dahlgren att ”schlagerindustrin plundrat våra kärleksord på all värme och allt hat – all verklighet”, och att en artist som

⁷⁶ En intressant detalj är att Johan Rödin (1995) i sin intervju däremot beskriver Dahlgrens eftertänksamma svar på ett motsatt sätt: att bandspelaren han använder i intervjun ”förmedlar lika mycket tystnad som tal” och att Dahlgren ”suger på orden tills rätt formulering dyker upp”. I den här artikeln verkar Dahlgrens dröjande svar ses som ett tecken på att hon vill vara uppriktig och ge ”rätt” svar, alltså en form av ärlighet och autenticitet, till skillnad från Törnquists (1992) tolkning att hon *ger sken av* att tänka efter och vara uppriktig.

⁷⁷ Detta sätt att göra autenticitet är till exempel i enlighet med hur filmvetaren Julie Lobalzo Wright (2009) i ett konferensföredrag har beskrivit att Mick Jagger ”görs” i dokumentärfilmen *Gimme shelter* (1970); det skapas i filmen ett intryck av att artistroll och verklig person sammanfaller (att Jagger varken on-stage eller off-stage betar sig på ett sätt som skulle bryta mot den etablerade imagen).

kan sjunga om kärlek så att lyssnaren tror på det, måste vara ”djupt ärlig”, att orden måste ”komma långt inifrån den som sjunger”. Underförstått anser han att Dahlgren är en sådan artist. Trots att Eriksson, sin progganda trogen, tycker att ärlighet vanligen hör ihop med politiskt ställningstagande, kretsar hans artikel alltså kring en slags känslomässig äkthet, ett äkta jag från vilket ”ärliga” sånger kan flöda, ett jag vars sånger handlar om ”[u]tsatthet och nakenhet”, en beskrivning som kunde jämföras med Johan Fornäs (1994: 168–169) begrepp subjektiv autenticitet.

Också Stig Björkas (1982a) kopplar ett par år senare ihop det personliga med äkthet på ett sätt som kan jämföras med till exempel McLeods (2002a: 102–103) analys av hur det personliga uttrycket betonas i rocken: I ingressen beskrivs det: ”Rösten. Ansiktet. Känslorna stormade mot oss där nere på golvet”, och Björkas fortsätter senare i recensionen:

Rösten är kanske inte ’stor’. Men den är innehållsrik. Känns äkta. Liksom hela hennes agerande på scenen känns äkta.

Ansiktet lever med i varje ord i sångerna, som är hennes egna. Engagerat. Mjukt. Stämningsfullt.

Det är inga yviga gester på scenen. Rörelserna hör ihop med låtarna. Ibland verkar hon att vara en blyg liten flicka. Ibland en självsäker ung dam...

(Björkas 1982a)

Ordet ”äkta”, som återkommer i recensionen, förknippas med Dahlgrens personlighet och med det känslomässiga. Autenticiteten kopplas i detta citat ihop med det uppträdande jagets äkta känslor. Bilden bekräftas ett par år senare i en kort intervju med P. Stenvall (1984) där ett par partier i texten kuriöst nog tycks vara direkt kopierade ur Stig Björkas (1982a) artikel i samma tidning (Österbottniska Posten) ett par år tidigare. Exempelvis beskriver Stenvall (1984) Dahlgrens röst och agerande på scenen med nästan exakt samma ord som Björkas i det ovan citerade partiet (en liten skillnad är att ordet ”stor” har bytts ut mot ”star”): Stenvall skriver hur Dahlgrens röst och agerande på scenen känns äkta och att det inte är några yviga gester.⁷⁸ (Se även till exempel Jansson 1987 och Nedergård 1991a).

Ytterligare ett par recensenter som är positiva till det personliga hos Dahlgren beskriver dessutom explicit en utveckling och mognad i *hur* Dahlgren är personlig, på ett sätt som kan knytas till föreställningar om en subjektiv äkthet (Fornäs 1994: 168–169) och ett mera trovärdigt och seriöst självutlämnande med vidgade perspektiv. Mårten Westö (1987) betecknar Dahlgrens *Ung och stolt* (1987) som ”en världsbetraktelse” där hon vidgat sina vyer i jämförelse med den tidigare produktionen som behandlade kärlek och människorelationer ”i en kanske lite introvert form”. Också Dahlgren själv säger i

⁷⁸ Det andra exemplet på ett identiskt parti i de två artiklarna är när Stenvall (1984) återger Dahlgrens egen kommentar om hur lovorden efter *För Väntan*-plattan kändes som ett erkännande av henne som musiker, med så gott som exakt samma ord som förekommer i Björkas (1982a) intervju ett par år tidigare. Det verkar inte sannolikt att Dahlgren skulle ha upprepat sig själv helt ordagrant, och i Stenvalls artikel får man intrycket av att Dahlgren sagt detta i intervjun med Stenvall.

samma intervju att hon i tiden gjort fem plattor om kärlek, men att hon nu rest och fått nya perspektiv. Dan Ekholm (1989) beskriver i en recension ett par år senare Dahlgrens utveckling från ett låtskrivande som till en början handlat ”mest om kärlek, vänskap mm.”, till den mera komplicerade *Ung och stolt* som tar ”upp andra svåra problem som en mögnare mänska kan möta (mera existentialism)”.

En annan version av utveckling mot subjektiv autenticitet, som är genomgående i materialet, är att Dahlgren själv och journalisterna ofta beskriver Dahlgrens *nu* (till exempel en aktuell skiva) som en hemkomst till det äkta jaget, artistskapet eller uttrycket. Dahlgrens hela karriär framstår ur detta perspektiv som en resa där Dahlgren med tiden blir allt mera autentisk. Speciellt tydligt formuleras detta i ingressen till Kent Nedergårds (1991a) intervju, som beskriver Dahlgren som ”en kvinna, som länge letat efter sitt rätta jag och kommit närmare, skiva för skiva”. I intervjun med Per Svensson (1995) tar Dahlgren inte bara avstånd från mediernas bild av henne, utan beskriver på ett motsvarande sätt också vägen ut ur sin personliga kris (där låtskrivandet framställs som en viktig del) som en strävan efter att finna sin egen kärna och sitt jag, bortom rollerna.

Trots uppskattningen av det personliga och intima finns också exempel på att intimiteten förknippas med en begränsning, *samtidigt* som den uppskattas. Mika Kosunen (1989a) skriver: ”Bäst är Eva Dahlgren än en gång i de små balladerna, vackra berättelserna om kärlek”. Här frågar man sig om en recensent skulle beskriva en manlig artists vackra ballader som just ”små”. Detta kan jämföras med hur Dan Backman (1999) i sin recension (utanför det primära pressmaterialet), trots sin kritik mot vissa aspekter av Dahlgrens låtar, ändå tycker att hon ofta hittar ”de allra finaste små melodier och de allra finaste små ord”.

3.6.3. Begäret efter den kvinnliga artisten

Ytterligare ett typiskt drag i rockjournalistikens reception av kvinnliga artister är enligt Brenda Johnson-Grau (2002: 212–214) en omotiverad fokus på artistens yttre och attraktivitet och formuleringar som andas (heterosexuellt, manligt) begär, vilket också vänder bort uppmärksamheten från musiken. Ett exempel på hur detta syns i Dahlgren-receptionen är möjligen den lite komiska fokusen på utvecklingen i Dahlgrens frisyra som nämndes i avsnitt 3.5.2.

Även om Dahlgren ändå inte direkt framställs som något sexobjekt i avhandlingens pressmaterial, finns det beskrivningar som tycks *begära* Dahlgren, om än på ett mera försiktigt sätt. I Bengt Erikssons (1980) tidiga intervju beskrivs den då 19-åriga Dahlgren som en ung ”tjej med ytterst finkänslig kropp, själ och hjärna” och Eriksson förundrar sig över den visdom och livserfarenhet som han menar att hennes texter vittnar om. Han skriver också om hur han upplever att han genom hennes sångtexter lärt känna henne så väl och rentav ”blivit känslomässigt intim med henne”. En lite liknande formulering finner man i en senare intervju med Ahlborn (1995), där skribenten verkar ta utgångspunkt i ett vanligt antagande att Dahlgrens texter främst talar till kvinnliga lyssnare, ett antagande

som Ganetz (1997: 207–208, se även Ganetz not 60 i det aktuella kapitlet) för övrigt bekräftar delvis. Efter att Dahlgren bekräftat att det kan vara så och sagt att det kan hänga ihop med att hennes texter beskriver en kvinnas själsliv på ett sätt som tjejer har lättare att förstå, konstateras ”att det är väldigt viktigt för alla män att lyssna på Eva Dahlgren för att få en ingång till kvinnans hjärta. Ett mycket enkelt och behagligt sätt”. Dock blir det i intervjun lite oklart om detta är en skämtsam kommentar från Dahlgrens egen sida eller en bedömning som skribenten gör. Också Stig Björkas (1982a) beskrivning av Dahlgren som ibland blyg ung flicka och ibland självsäker ung dam ligger nära det svärmiska sättet att beskriva Dahlgren.

3.6.4 Det kvinnliga konstnärskapet och producentens betydelse

En fråga Stig Björkas (1982b) ställer i sin intervju är vilken betydelse Dahlgrens producent och samarbetspartner Anders Glenmark samt bandet Wajs Gajs (som består av manliga musiker) har för Dahlgrens skivor. Dahlgren betonar i sitt svar till Björkas (1982b) att Anders Glenmark är viktig för hennes arbete med att göra skivor. Till exempel säger hon att han ger inspiration och hjälper henne att förverkliga idéer. Men samtidigt antyder hon att hon på senare tid blivit mera självständig i förhållande till honom.

Frågan om Dahlgrens relation till och eventuella beroende av Anders Glenmark, blir ett återkommande diskussionsämne i avhandlingens pressmaterial.⁷⁹ Mårten Westö (1987) som visserligen betecknar Dahlgren som ”Nordens i särklass främsta kvinnliga rockstjärna” betonar (liksom Dahlgren själv i intervjun) Glenmarks betydelse. I Mortenssens (1987) intervju beskrivs Anders Glenmark däremot som en ”snudd på förutsättning” för Dahlgrens musik. Glenmark betecknas fortfarande som viktig för Dahlgren i intervjuerna med Kosunen (1989b), Eman (1989) och Björkman (1989). Också Leif Sjöström (1984) antyder att Dahlgren behöver andra musikers draghjälp, dock utan att referera till Glenmark. Han påpekar nämligen att Dahlgren till skillnad från övriga ”dagboksskrivande flickor” tonsätter ”sina privata funderingar” och ”får texterna uppbackade av duktiga musiker”, samt därtill förtjänar rätt bra på detta.

Frågan om särskilt Glenmarks betydelse kan tolkas som ett ifrågasättande och underminerande av Dahlgrens ”authorship”, det vill säga hennes status som självständig och ursprunglig kreativ källa till musiken och till framgången. Man kan jämföra med både Johnson-Graus (2002: 215) observation att rockjournalister har en tendens att förklara kvinnliga musikers framgång med olika manliga influenser och med Emma Mayhews (2004: 149) beskrivning av hur producenten, som representerar ett mansdominerat yrke, i musikpressen ofta positioneras som en central kreativ källa (author) bakom inspelningen. Mayhew (2004: 150–151) knyter explicit detta till de romantiska föreställningar kring

⁷⁹ Det kan nämnas att också Lars Palmér (1999: 54–55) i sin musikaliska biografi tar upp Anders Glenmark som en av Dahlgrens viktiga samarbetspartners och betonar Glenmarks betydelse till exempel i skapandet av Eva Dahlgrens personlighetsprofil och det ’dahlgrenska’ soundet.

konstnärligt skapande där konstnären, till exempel poeten, isolerad från sina kontexter, starkt profileras som den ursprungliga källan till det konstnärliga uttrycket. Mayhew (2004: 151) beskriver hur en föreställning om att ett manligt intellekt är centralt i den rena, transcendentala kreativa processen starkt har påverkat populärmusikkritiken och autenticitetsdiskursen inom rockmusiken. Helt konkret betyder det för kvinnliga artister att deras konstnärliga status ofta har ifrågasatts i relation till producenten (Mayhew 2004: 152). Trots att samarbete och kollektivt skapande är ett faktum, och ofta ett accepterat sådant inom rockkulturen, tycks detta samarbete betraktas som mera suspekt när det gäller kvinnliga artister. Det kan underminera den kvinnliga artistens trovärdighet som musikartist i sin egen rätt (Mayhew 2004: 153 och 155).⁸⁰

Att frågan om Glenmarks betydelse kommer upp innebär, som vi redan såg i intervjun med Björkas (1982b), ändå mera sällan att Dahlgren skulle beskrivas som totalt beroende av honom. Också i intervjun med Carina Persson (1986) beskrivs Glenmark som viktig för Dahlgren och Dahlgren lyfter fram hans kunnighet, men han framstår ändå mera som en viktig samarbetspartner än som en absolut förutsättning för Dahlgrens musik och framgång. Intressant nog antyds här också en koppling mellan frågan om Glenmarks betydelse och Dahlgrens kön då Persson (1986) tar upp frågan hur det är att vara kvinna i rockbranschen direkt efter Glenmark-frågan. Mårten Westö (1987), som visserligen betonar Anders Glenmarks betydelse, undrar för sin del om Glenmark är allt för dominant i sin roll som ”själen bakom bandet”, vilket snarast kan tolkas som en antydning att Dahlgren kunde få större plats som självständig konstnär och musiker.

År 1989 lyfter Dahlgren själv fram att hon ibland funderat på hur det skulle bli om hon någon gång försökte göra något utan Glenmark (Björkman 1989). I samma intervju med Björkman (1989) försöker hon också något tona ner Glenmarks betydelse genom att säga att hon till stor del är ansvarig för det slutliga resultatet genom att hon är delansvarig för arrangemangen. Hon säger också att han inte alltid förstår hennes budskap till fullo (visserligen säger hon samtidigt: ”Utan Anders hade jag inte varit någon artist”). Kent Nedergård (1991a) beskriver rentav ett par år senare Glenmark som Dahlgrens ”hittills ständige vapendragare”, en formulering som får Dahlgren att framstå som mera dominerande i samarbetet. I Kajsa Olssons (1991) artikel hävdas också, åtminstone försiktigt, Dahlgrens självständiga konstnärskap, strax efter att Glenmark har omnämnts, då det betonas att Dahlgren skriver låtarna ensam och har kontroll över det material hon ger ut.

Dahlgrens tankar om att någon gång göra musik utan Glenmark är en plan som så småningom blir verklighet. Redan år 1995, i en intervju med Rödin (1995), säger hon att hon antagligen inte mera kommer att fortsätta samarbetet med honom. I receptionen år 1999 framgår det att enkelheten, som beskrivits som ett ideal på den nya skivan *Lai*

⁸⁰ Hur detta kommer till uttryck varierar dock mellan olika kvinnliga artister. Mayhew (2004: 153) beskriver hur den kanadensiska artisten Alanis Morissettes producent Glen Ballard framställs som ett manligt geni och en rationell fadersfigur i förhållande till en infantil, odisciplinerad femininitet. Men det framgår att en kvinnlig artist även kan erövra större trovärdighet som musiker om hon till exempel bevisar att hon kan producera sitt material själv (Mayhew 2004: 155).

Lai (1999), också beror på att hon denna gång kommit fram till beslutet att själv spela samtliga instrument och att producera plattan själv vilket innebär att samarbetet med Anders Glenmark nu har avslutats. I en intervju med Lindqvist (1999b) säger Dahlgren:

Innan hade jag alltid Anders att förlita mig på och ibland kunde jag känna att jag släppte igenom en idé som inte var riktigt hundra eftersom jag visste att han ändå kunde rädda den på något kul sätt. Men nu gick det inte. [...] Men jag tror inte att jag och Anders kunde komma längre. I stället var det väldigt roligt att ta reda på vad som var jag i musiken. Vad som skulle finnas kvar när inte Anders var med.

Dahlgren säger dock samtidigt att hon varit tvungen till en mera avskalad stil då hon denna gång inte haft stöd av ett musikproffs i klass med Glenmark. Valet att gå vidare utan honom kan ändå klart tolkas som ett försök att visa att Dahlgren kan stå på egna ben som musiker och konstnär, i enlighet med Emma Mayhews (2004: 155) beskrivning av hur kvinnliga artister kan positionera sig som mera trovärdiga musiker genom att producera sitt eget material.

3.6.5 Den kvinnliga artistens villkor

I receptionen av Dahlgren ser man emellertid också att både Dahlgren själv och många rockjournalister är medvetna om att kvinnor har en annorlunda och svårare ställning i rockbranschen, till exempel genom att Dahlgren ofta får frågor om detta (Persson 1986, Mortensen 1987, Eman 1989, Olsson 1991 och Nielsen 1999). Visserligen kan fokus på Dahlgren som just kvinnlig musiker också sättas i relation till Johnson-Graus (2002: 210–212) konstaterande att kvinnliga musiker ofta diskuteras främst genom sitt kön, i relation till andra kvinnliga musiker, men frågorna visar trots detta även på medvetenhet. Ett exempel är Stig Björkas (1982b) som ställer en fråga till Dahlgren som handlar om att vara kvinna i rockbranschen. Dahlgren är då kritisk till att recensionerna av hennes skivor handlar så mycket om hennes texter och rösten och säger att det känns tråkigt nu då hon satsat så mycket mera på musiken. Fokus på annat än musiken framhålls som ett typiskt dilemma för kvinnliga artister. Dahlgren bekräftar också att det finns fördomar och säger själv att pressen ”förhåller sig konstigt till tjejer”. Lite paradoxalt är det att just Björkas i samma intervju ställer frågor som man kan undra om han hade ställt till en ung manlig artist. Förutom frågan om Anders Glenmarks betydelse, handlar det om hur länge Dahlgren tror hon kommer att orka i den tuffa, hårda och slitsamma rockbranschen.

Eftersom rockjournalisterna ibland frågar Dahlgren om hur det är att vara kvinna i rockbranschen får man också ta del av Dahlgrens egna tankar kring detta. Frågan kommer till exempel upp i flera artiklar från det sena 1980-talet då en mera feministisk Dahlgren framträder. Dahlgren säger i intervjun med Carina Persson (1986) att det också har vissa fördelar att vara kvinna i branschen. Enligt artikeln fanns det nästan inga svenska tjejer som skrev egna rocklåtar då Dahlgren slog igenom och hon verkar mena att det var enklare förr, då hon som rocktjej var ett så pass ovanligt fenomen. Men hon medger också att det finns nackdelar, att det finns så gott som inga kvinnliga musiker eller producenter och



att det ibland blir kommunikationsproblem med killarna då män och kvinnor talar ”olika språk”. Dahlgren menar att kvinnor beskriver hur de vill att musiken ska låta genom att använda ”färger och känslor”, medan männen är mera teoretiska.

I Per Mortensens (1987) intervju säger Dahlgren att hon ogillar när kvinnliga artister får uppmärksamhet på grund av sitt kön, men också att en kvinnlig artist måste göra sitt jobb minst lika bra som manliga kollegor för att bli tagen på allvar. Hon påpekar även att det är viktigt att kvinnliga artister blir omskrivna för att kommande generationer av tjejer behöver förebilder. Hon säger ändå att hon inte är bitter för de utmaningar som hennes kön innebär i branschen.

Könsfrågan kommer upp också i intervjun med Pål Török (1987). Török konstaterar visserligen kort att Dahlgrens osäkerhet i en mansdominerad bransch ”har bytts mot integritet och styrka”, Men senare tas könet upp på ett mera problematiserande sätt och Dahlgren tar upp samma kommunikationssvårigheter mellan manliga och kvinnliga musiker och ensamheten som kvinna i branschen, som hon diskuterade också i intervjun med Carina Persson (1986) ett år tidigare.

I Emans (1989) intervju säger Dahlgren att hon blir inspirerad av kvinnliga författare och på senaste tid medvetet försökt skriva ett mera kvinnligt språk, att hon kallar sig feminist och att hennes kvinnoidentitet blivit starkare med åren.⁸¹ Hon menar visserligen att ordet ”feminist” har en negativ klang, men anser att det är viktigt med en gemensam beteckning (uppenbarligen för engagemang som gäller kvinnors ställning i samhället). Hon beskriver också hur hon under åren som artist sett hur många dörrar som är stängda för kvinnliga konstnärer. Däremot säger hon att det inte ligger för henne att gå ut och demonstrera den åttonde mars (Internationella kvinnodagen). Den feminism Dahlgren förespråkar kan beskrivas som en form av särartsfeminism, eftersom hon tycks utgå från en föreställning om olika (manliga respektive kvinnliga) språk och hävdar betydelsen av att ”våga vara kvinnor” (Eman 1989).⁸² De kvinnliga musikernas situation tas också upp ett par år senare i Kajsa Olssons (1991) intervju, där den kvinnliga artistens problem med att tas på allvar diskuteras. Märkligt nog konstaterar dock Olsson i samma intervju att ”[d]et är ovanligt med en kvinnlig artist som vill säga något med sina texter” och framställer alltså Dahlgren som ett undantag på denna punkt.

I den senare, gemensamma intervjun med Robyn framstår Dahlgren som en förebild i egenskap av kvinnlig artist. I kombination med den då 20-åriga Robyn framstår den 39-åriga Dahlgren som den äldre kvinnliga artist som alltid har funnits där och visat att en kvinna kan göra en lång karriär ”och fortfarande göra sin grej”, vilket givetvis ska ses

⁸¹ Att Dahlgren nu säger att hon inspireras av kvinnliga författare kan jämföras med att Dahlgrens skapande tidigare ibland beskrevs i enlighet med romantiskt inspirerade föreställningar om den unika konstnären som skapar i isolation, opåverkad av andra texter och författare.

⁸² Också senare har det skett variationer i hur Dahlgren förhåller sig till engagemang för kvinnofrågor eller begreppet ”feminism”. Exempelvis i Christer Sturmarks (2008) intervju med henne i tidskriften *Humanisten* säger Dahlgren att hon fortfarande är bekväm med ordet ”feminist” men att hon inte vet om hon mera behöver använda det då hon numera är ’humanist’.

i en svensk kontext (Nielsen 1999). I denna intervju blir ett viktigt tema hur villkoren för kvinnliga artister har förändrats sedan Dahlgren var ung debuterande kvinna i branschen. Dahlgren säger till exempel att det var ett lugnare klimat att lära sig jobbet i förut, men att det också var svårt att bli tagen på allvar i början och att just bristen på kvinnliga förebilder gjorde det svårt.

En annan intressant fråga ur könsperspektiv som kommer upp i pressmaterialet från slutet av 1980-talet framåt är att Dahlgren säger att hennes skiva *Fria Världen 1.989* (1989) uppfattades på olika sätt av män och kvinnor (se Eman 1989 och Kosunen 1989b). Allmänt finns nu också en bild av Dahlgren som allvarsam och dyster. Enligt Dahlgren har manliga kritiker ansett hennes låtar på den nämnda skivan vara tunga och dystra, medan kvinnor uppfattat dem som ljusa och optimistiska. Här refererar Eman (1989) till en aktuell debatt i *Dagens Nyheter* om manliga recensenters oförmåga att ta till sig kvinnlig lyrik. Här syftas högst sannolikt på den samtida Jäderlunddebatten, som utlöstes efter utgivningen av poeten Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* (1988). Debatten behandlade bland annat frågan om manliga litteraturkritiker inte förmår läsa könsöverskridande och därför missförstår samtida lyrik skriven av kvinnliga författare och inspirerad av postmodernism och fransk feminism (se vidare till exempel Brandt 2014: 15–21, Beckman 2012 och Mattlar 2006). Det sägs i intervjun med Eman att Dahlgren har följt med debatten och tycker att den också gäller den manliga musikrecensentkåren. Uppfattningen om den nya skivans musik, eller Dahlgrens musik allmänt, som tung och dyster finns också i några artiklar i mitt pressmaterial (och även de är skrivna av män: Kosunen 1989a och Ekholm 1989, se även Nedergård 1991a som hänvisar till den sorgsna och deprimerade mediebild av Dahlgren).

Mika Kosunen (1989a) menar att musiken i titellåten ”Fria världen” (1989, på plattan med samma namn) ”har en tungsint underton och skapar en ångestfylld känsla som skär sig med den optimistiska och vackra texten”. Frank Johansson (1989) nämner också i en konsertrecension Dahlgrens rykte som ”dödligt allvarlig, gråtmild och sentimental”, även om han själv menar att hon på senare tid uppträtt gladare och mera humoristiskt, dock utan att lyckas i sin underhållning på den konsert han recenserar (se även Persson 1986 samt Törnquist 1992, där Dahlgren själv några år senare hävdar att uppfattningen om henne som dyster och svårmodig på ett typiskt svenskt sätt mestadels var ett massmedialt påfund, trots att hon skriver allvarliga låttexter).

En synvinkel på detta som då kanske kan tolkas som kvinnlig ger Anna Björkman (1989) som konstaterar att Dahlgrens seriösa hållning till sin musik ofta lett till att hon stämplats som dyster och humorbefriad. Men Björkman menar också att en förändring skett i denna bild och att tidningsrubrikerna just nu utbrister ”Visst kan hon skratta!”.

Denna inte helt entydiga diskussion kan jämföras med McLeods (2002a: 107) synpunkt att rockjournalister ofta kritiserar musik producerad av kvinnor för att vara sentimental. Dahlgrens påstådda dödligt allvarliga, gråtmilda sentimentalitet verkar ändå vara av en helt annan karaktär än den söta, sirapsdrypande sentimentalitet som McLeod beskriver. Man kan tolka det så att en kvinnlig artists ”sirapsdrypande” eller lättsamma underhållning

visserligen inte har någon högre status i rocksammanhang, men att det ibland trots allt är något lätt och sött en kvinna förväntas vara. Är hon för seriös och allvarsam är det inte nödvändigtvis heller bra. Ett belysande exempel på hur den allt för seriösa kvinnliga artisten uppfattas finner man i intervjun med Ann Persson (1999), där Persson refererar till komikern Robert Gustafssons sketch på ”den gravallvarliga **Eva Dahlgren**”. Dahlgren säger att hon tyckte sketchen var kul, men betonar även att hon tar otroligt seriöst på sitt arbete och skrivande. Hon avvisar också den dystra bild som målats upp av henne vid denna tid, även om hon medger att även mörka känslor återspeglas i låtarna.

3.7 SAMMANFATTANDE OM EVA DAHLGREN I PRESSEN

Utifrån pressmaterialet som analyserats i de föregående avsnitten kan man skönja en del utvecklingslinjer i hur pressen behandlar Dahlgren. Exempelvis kan man se hur musikjournalister beskriver Dahlgrens väg från schlagerartist till en ’riktig rockartist’ eller en mera seriös ”konstnär i rockbranschen”. Man kan emellertid också se att Dahlgren får kämpa mot vissa trovärdighetsproblem då hon försöker erövra positionen som en seriös svensk rockartist och självständig konstnär eller author.

En orsak är att hon är kvinna i musikbranschen, vilket i sig innebär ett trovärdighetsproblem mot bakgrund av de traditionella autenticitetsföreställningarna där rocken utgör ett manligt kodat område. En annan orsak är Dahlgrens debut i schlagerbranschen, som blir en belastning för hennes autenticitetsskapande, eftersom slagern under proggeran uppfattades speciellt negativt och som en symbol för kommersiell underhållning. Att skapa en mera autentisk artistprofil, till exempel genom ett genrebyte från schlager till rock, innebär alltså att artisten har speciella svårigheter med att övertyga en traditionellt tänkande musikkritikerkår om att hon verkligen nu har blivit autentisk, icke-kommersiell och självständig. Man kan jämföra med Hugh Barkers och Yuval Taylors (2007: 166) beskrivning av de problem gruppen the Monkees mötte då de mot slutet av det autenticitetsfixerade 1960-talet försökte skaka av sig sin kommersiella image, men hade svårt att övertyga den ”medvetna” publiken om att dessa ”ex-fakes” nu var värda att ta på allvar. Dahlgren uppfattas ändå i första hand som en artist som huvudsakligen lyckas göra bra och i någon mening autentisk musik, eller åtminstone uppfattas hon vara på väg mot ett mera självständigt, konstnärligt och äkta uttryck.

Till de tidsmässiga variationerna i hur Dahlgren-bilden konstrueras hör också att olika teman betonas under olika perioder, vilket har att göra med dels förändringar i Dahlgrens artistskap, dels tidsandan i stort. Under vissa perioder betonas politiska frågor mera. Under senare delen av karriären blir fokus på det seriöst konstnärliga starkare, vilket kan tolkas som ett resultat inte bara av att Dahlgren själv starkare betonar rocken och sin musik som konst, utan också av att konst för konstens skull blir mera accepterat efter att proggandan släppt sitt grepp om musiklivet.

Uppfattningen att Dahlgren är en ”author” med integritet och kontroll över det egna materialet växlar i styrka. Åtminstone verkar Dahlgrens själv i intervjuer betona sitt

eget "authorship" och sin integritet, och många rockjournalister bekräftar bilden, men åtminstone försyna ifrågasättanden av integriteten finns också, till exempel i de återkommande frågorna om producenten Anders Glenmarks betydelse. Dahlgrens kommersiella skivframgångar är inte lika stora efter att samarbetet med Glenmark avslutats, men det enklare, mera avskalade och mindre säljande konceptet uppfattas också positivt av flera recensenter.

Dessa variationer och utvecklingslinjer handlar dock främst om betoningsskillnader och nyanser. Som helhet framstår bilden av Eva Dahlgren utifrån pressmaterialet som relativt enhetlig. Ur det perspektivet ligger Dahlgren närmare en, med Keir Keightleys (2001: 131–139) ord, romantisk autenticitet som betonar enhetlighet, tradition, rötter och kontinuitet. Denna autenticitet kan kontrasteras mot en mera föränderlig artisttyp, som den av Dahlgren parodierade Madonna.⁸³

Förändring behöver emellertid inte alltid förknippas med icke-autenticitet. Den version av autenticitet som Keightley (2001: 131–139) kallar modernistisk betonar i stället konstnärlig utveckling och förnyelse och även dessa ideal blir ofta synliga i både Dahlgrens egen och rockjournalisternas framställning av henne. Det är i sig inte särskilt överraskande mot bakgrund av Keightleys (2001: 138) påpekande att sinsemellan motstridiga autenticitetsstrategier kan förekomma parallellt inom samma genre eller artistskap.

Samtidigt innebär själva den konstnärliga integriteten och förnyelsen dessutom i sig ett *kontinuerligt* ideal. Dahlgren framstår *ständigt* som en artist som är på väg, som utvecklas och förnyar sig eller nu nått en mognad som (autentisk) artist. Även om man kunde säga att Dahlgren jämfört med till exempel Madonna representerar en förändring som mera betonar det konstnärliga uttrycket än den yttre stilen, så får Dahlgrens frisyr i journalisternas framställning en viss roll som indikator på utveckling. Här kan man anknyta till Franziska Bork Petersen (2011), forskare i mode- och dansvetenskap, som analyserat hur den inre äktheten i samtidskulturen förväntas återspegla sig på ytan, en paradoxal föreställning som tillåter ett medvetet "konstgjort" fixande av ytan så länge det inte överdrivs.⁸⁴

⁸³ Ett exempel på en artist vars autenticitet däremot helt bygger på kontinuitet är Mick Jagger i Rolling Stones, vars image beskrivits av Julie Lobalzo Wright (2009) i hennes konferenspaper om Jagger-bilden i dokumentärfilmen *Gimme Shelter* (1970). Jagers image bygger, enligt Lobalzo Wright, på föreställningen om bl.a. en viss typ av (aggressiv) maskulin sexualitet och kraft, med vissa feminina inslag, och har bibehållits relativt statisk trots att bandet (Rolling Stones) uppträtt i flera decennier.

⁸⁴ En "look" som av många kunde uppfattas som vardaglig eller naturlig är alltså inte den enda som uppfattas som autentisk. Bork Petersen (2011) beskriver, med musikbranschen som ett av sina exempel, hur projektet "att få utsidan att stämma med insidan" mycket väl kan inkludera till exempel smink, plastikkirurgi och andra metoder som innebär ett manipulerande och förändrande av kroppen. Bork Petersen (2011: 26–28) påpekar också hur en tillfixad kropp i samtiden rentav kan tolkas som "naturlig", förutsatt att personen inte överträtt en viss gräns och uppfattas ha "gått 'för långt'" i sina plastikkirurgiska ingrepp (varpå personen i stället tolkas som till exempel omänsklig eller monstros). Bork Petersen (2011: 30–32) menar emellertid att ett tydligt markerande eller överdrivande av det artificiella i kroppskonstruktionen i vissa fall också kan ha en subversiv potential, genom att den synliggör naturaliseringen av konstruktioner. Som exempel på hur designers och artister utnyttjat denna ifrågasättande potential nämns den amerikan-

Om man ser till pressmaterialet som helhet är det slående att det rådande nuet i artiklarna ofta beskrivs, av Dahlgren själv eller av skribenten, som en mognad i förhållande till tidigare produktion eller rentav som en slutpunkt, där hon slutligen hittat sin kärna som människa och artist. Men samtidigt växlar de autenticitetsmarkörer som används vid olika tidpunkter i karriären. I början av karriären handlar det om Dahlgrens resa från schlageren till en större ”rockighet” (även om alla skribenter visserligen inte är helt säkra på om Dahlgren faktiskt uppnått målet att bli en riktig rockartist). Vid tiden för *Ung och stolt*-skivan (1987) menar musikskribenterna också att Dahlgren uppnått en ny mognad, bland annat tack vare det politiska ställningstagandet och betoningen på rocken som en konstform som förekommer vid denna tid i Dahlgrens artistskap. Skivan *Lai Lai* (1999) innebär inte bara en återkomst för Dahlgren, som haft en paus i det egna musikskrivandet och även sägs ha haft en kris efter den stora succén vid början av 1990-talet. Den beskrivs också som en hemkomst till rötterna och ursprunget för Dahlgren. I det sist nämnda exemplet är en intressant paradox att skivan ses som en hemkomst till ett *ursprung* (i enlighet med Keightleys 2001: 131–139 romantiska autenticitetsbegrepp), men samtidigt beskrivs som en *förnyelse* som till exempel syns i ett nytt, enklare språkligt ideal (i enlighet med Keightleys modernistiska autenticitet). Sammantaget blir intrycket att Dahlgren ständigt ömsar skinn, återuppstår som autentisk konstnär med integritet, men i olika skepnader.

Det finns ändå några tydliga, genomgående och kontinuerliga teman som håller ihop Dahlgrens artistskap, också om de kan uppträda i olika versioner. Ett sådant drag är betoningen av det personliga, intima och självutlämnande. Att vara personlig kan, särskilt om man är kvinnlig artist, visserligen också uppfattas som att man har ett begränsat, opolitiskt och något inskränkt perspektiv, vilket behandlades i avsnitt 3.6.1. Sådana uppfattningar återspeglas också ställvis i Dahlgrenreceptionen.

Huvudsakligen bedöms det personliga ändå positivt när det gäller Dahlgrens musik och texter och det sätts ofta i relation till en uppfattning om Dahlgren som autentisk. Ställvis sägs det också explicit att Dahlgren fått vidgade vyer i sitt personliga perspektiv, vilket kan läsas som att hon inte är opolitisk eller inskränkt, trots att hon i sitt skapande utgår från jaget. Rockjournalisterna tycks alltså acceptera Dahlgrens version av vad man med Johan Fornäs (1994: 168–169) termer kan kalla subjektiv autenticitet. Denna form av autenticitet är dominerande i Dahlgren-bilden, men tidvis finns skymtar av en mera socialt autentisk Dahlgren, till exempel då hon i perioder framstår som mera tydligt samhällsengagerad eller politisk. Mot bakgrund av detta, och mot bakgrund av att den politiska dimensionen riskerar att osynliggöras då journalisterna läser särskilt kvinnliga artisters låtar som inskränkt personliga, kan man också rikta en viss kritik mot en strikt uppdelning i subjektiv och social autenticitet. Denna uppdelning riskerar nämligen upprätthålla en föreställning om det personliga som opolitiskt, vilket kan förstärka tolkningen av till exempel kvinnliga

ska superstjärnan Madonnas ”cone-bra” (designad av Jean Paul Gaultier), som hon bar under sin Blond Ambition-turné år 1990 och den nya, sensationsomsusade artisten Lady Gagas kroppsiscensättningar där kraftiga sminkningar samt uppseendeväckande dräkter och accessoarer spelar en stor roll.

artisters produktion som *enbart* privat och *inte* politisk.

I pressmaterialet syns däremot inte mycket av vad Fornäs benämner meta-autenticitet, alltså ett postmodernt bejakande av det artificiella och av äktheten som konstruktion. Dahlgren tycks alltså framställa sig själv och bedömas i enlighet med mera traditionella föreställningar om en reell autenticitet som utgår från en äkta kärna i jaget.

Det mest centrala och dominerande genomgående draget i Dahlgrenbilden i pressen är själva autenticitetsidealet och strävan efter autenticitet. Autenticiteten förekommer ändå i varierande versioner. Ibland förknippas den främst med politiskt ställningstagande och avståndstagande från kommersialism, ibland med seriös konst, ibland med rockbegreppet, ibland med personligt självutlämnande, ibland med att behålla ett avstånd till medierna och bevara en autentisk kärna för sig själv och – ofta – med olika kombinationer av dessa. Men autenticitetsidealet i sig ifrågasätts inte; det består – fast vägarna dit kan växla.

Man kan jämföra med hur kommunikationsforskaren Joli Jensen (2002: 198) förklarar musikjournalistikens upprepade beskrivningar av hur den goda eller äkta country-musiken hotas av de kommersiella krafterna med en autenticitets-narrativ som alla drar nytta av. Skribenterna får stoff till en dramatisk och lättbegriplig historia samt kan framställa sig själva som försvarare av det äkta. Tidningsläsarna får likaså möjlighet att uppleva sig stå ovanför den dåliga, kommersiella smaken. Artisterna kan skylla på de kommersiella krafterna oberoende av om ”problemet” är att deras skivor säljer för bra eller för dåligt. Allt bygger enligt Jensen på ett vi-dom tänkande som förhindrar de olika aktörerna att problematisera komplexiteten i sin egen roll. Beskrivningen är giltig också för Dahlgren-receptionen, även om Jensen enligt min mening formulerar sig lite väl cyniskt.

Dahlgren framstår alltså på många punkter som en väldigt typisk rockartist i sitt autenticitetsskapande, i valet av strategier för att öka sin trovärdighet – och rockjournalisterna framstår som typiska i hur de beskriver och bedömer Dahlgren, hennes musik och frågan om hon är autentisk. Hon fungerar även bra som exempel på Keightleys (2001: 137–138) observation att både romantiska och modernistiska föreställningar kan leva sida vid sida också inom samma artistskap. Även som kvinnlig artist är Dahlgren på många sätt ett typiskt exempel på hur rockjournalister använder könskodade uttryck för att antingen hylla eller ifrågasätta produktionen.

I pressmaterialet finns emellertid också exempel på en manlig förtjusning i Dahlgren, trots att hon ibland antas vara en artist som särskilt talar till en kvinnlig publik. Jag har inte systematiskt jämfört ”manliga” och ”kvinnliga” synpunkter på Dahlgren, men tycker det är intressant att också en del manliga skribenter, med Bengt Eriksson (1980 och 2000) och Henrik Jansson (1999, 2000a och 2000b) som de kanske tydligaste exemplen, är så lyriska över Eva Dahlgren. En del manliga skribenter bidrar därför inte bara till görandet av Dahlgrens autenticitet, utan också till görandet av kvinnlighet. Detta kan också jämföras med Holly Kruses (2002: 135) och Brenda Johnson-Graus (2002: 213) observationer om att kvinnliga artister ’begärs’ av de manliga rockkritikerna eller beskrivs utifrån sin yttre attraktivitet. Skribenterna i mitt pressmaterial skriver dock inte utseendefixerade eller testosteronindränkta recensioner, utan det handlar om lite mjukare och mera svärmiska



uttryck för begär.

Samtidigt är Dahlgren i en svensk kontext ett exempel på en kvinnlig artist som lyckas övertyga de flesta musikkribenterna om sin autenticitet, vilket också gör henne speciell. Trots att hon ses representera en i traditionell mening subjektiv autenticitet, vilket kan sägas vara typiskt då det gäller en kvinnlig artist, så får hon erkännande för sin version av autenticitet och övertygar sist och slutligen journalisterna med ganska traditionella medel.

Man kan avslutningsvis, med ett par exempel, återknyta till frågan om i hur hög grad de bilder som skapas av Dahlgren är hennes egna och i hur hög grad de skapas av medier. Man kan i pressmaterialet urskilja situationer där Dahlgren själv och pressens representanter ger olika bilder eller framför olika åsikter om musik, vilket ofta kan läsas som ett hävdande av Dahlgrens integritet och självständiga authorship. I början av karriären lyfter Dahlgren till exempel fram fördelarna med engelskan som sångspråk, stick i stäv med rockjournalisternas (till exempel Bengt Erikssons 1980) uppfattningar. Ibland tar Dahlgren också mera explicit avstånd till "bilden av Eva Dahlgren" och påpekar dess medierade karaktär, till exempel i intervjun med Nielsen (1999), samt då hon tar avstånd från den (påstådda) bilden av Dahlgren som dyster. Avståndstaganden till medier överlag och Dahlgrens önskan att bevara ett privat område som inte blir synligt för allmänheten är också exempel på hur det skapas ett glapp mellan olika bilder av Dahlgren. I praktiken handlar det förstås ofta om att bevara bilden av Dahlgren som autentisk och hon tillbakavisar bilder som kan underminera hennes trovärdighet, till exempel då Steffo Törnquist (1992) menar att hon är känd som en branschstrateg.

Laura Ahonens (2007: 18–21) modell av hur en author image byggs upp skapar ett intryck av att den medierade bilden är något som kommer *efter* den presenterade, att artisten och marknadsföringskrafterna först skapar, sprider eller säljer en bild som medierna sedan tar ställning till och tolkar. De ovan nämnda exemplen visar dock att rörelsen också kan gå i den andra riktningen, det vill säga att artisten själv reagerar på och kommenterar den bild som skapats i medierna. Min uppfattning är alltså att den presenterade bilden inte alltid kommer *före* den medierade bilden, eftersom görandet av en känd artists author image pågår i flera olika sammanhang parallellt.

Också exempel på rörelsen från en presenterad till en medierad bild, eller från en medierad bild till en annan, finns emellertid i pressmaterialet. Journalisterna kan också ifrågasätta den bild av Dahlgren som skapats av Dahlgren själv eller av andra journalister, till exempel då en del recensenter av Dahlgrens bok *För att röra vid ett hjärta* (2000) ifrågasätter Dahlgrens rykte som högtstående poet eller då några av skribenterna tar avstånd från bilden av Dahlgren som dyster (som sägs ha uppstått i medierna). Förhandlingarna om Dahlgren-bilden kan ofta knytas till frågan om hennes autenticitet. I början av karriären syns detta exempelvis i musikkribenten Bengt Erikssons (1980) frågor om hur Dahlgren kan få fram det genuina i sin konst i den kommersiella schlagerbranschen och om man kan vara en ärlig sångare om man inte sjunger om till exempel politik. Både i Erikssons intervju och i senare artiklar under 1980-talet kretsar man också kring frågan om Dahlgren, som påstås ha blivit mera rockig eller tuff, fortfarande har en fot kvar i det lite för snälla.

I pressmaterialet finns tidvis även tecken på kraftigare kollisioner mellan Dahlgren och medierna. Det allra tydligast exemplet är Dahlgrens reaktion på mediernas publicering av smygtagna toplessbilder på henne år 1999 och överlag kritik mot intresset för hennes privatliv. I detta fall handlar det ändå inte så mycket om *vilken* bild av Dahlgren som ges ut, utan snarare om *mängden* intresse och hur det påverkar Dahlgrens familjeliv. Vid samma tid nämns också mediernas frågande reaktioner på Dahlgrens mediekritik: kan Dahlgren vara trovärdig i sin kritik mot medierna och tillbakavisa deras intresse och samtidigt villigt utnyttja dem då det är dags att marknadsföra en skiva?

Trots dessa motstridigheter mellan presenterade och medierade bilder är journalisterna och Dahlgren oftast samstämda; de bekräftar varandra och ger samma bild. Dahlgrens självutlämnande äkthet, hennes självständiga konstnärskap, hennes utveckling och mognad som artist är centrala teman där Dahlgren och skribenterna ofta är rörande överens. Det väcker en annan fråga, nämligen om det då alls handlar om två *olika* bilder eller om den presenterade och medierade bilden sammanfaller. Det väcker också frågor om rockjournalisternas integritet och kritiska distans. Blir rockjournalisterna artistens marionettdockor som endast hjälper till med att marknadsföra den bild artisten vill sprida av sig själv?⁸⁵ Delvis kan man nog säga att rockjournalisterna deltar i spridningen och marknadsföringen av den autentiska "Eva Dahlgren", men denna bild kan nyanseras mot bakgrund av Laura Ahonens liknande jämförelser (som gäller andra artister). De visar nämligen att det också finns artister som blir betydligt kraftigare ifrågasatta av medierna, som till exempel då rockkritiken inte köpte ett påstående om den amerikanska popsångaren Britney Spears ökade kreativa input i låtskrivandet (se Ahonen 2007: 133–134). Samstämmigheten mellan Dahlgren och musikskribenterna kan tolkas som att Dahlgren är en artist som lyckas övertyga skribenterna om sin autenticitet. Att medierna bekräftar den befintliga, presenterade bilden eller den bild som skapats av andra representanter för medier innebär inte bara att de passivt och okritiskt köper en bild, utan det innebär också att medierna medverkar till att skapa och upprätthålla den bilden. Själva speglingen och upprepadet av de betydelser och egenskaper som förknippas med Dahlgren är alltså i sig en väsentlig del av hur "Eva Dahlgren" görs.

⁸⁵ Detta kan jämföras med Lobalzo Wrights analys av Mick Jagers autenticitet. Lobalzo Wright (2009) beskrev i sin presentation hur "back stage" har en central symbolisk roll i dokumentärfilmen *Gimme Shelter* (1970), som en arena där man föreställer sig att den verkliga personen blir synlig. Filmen växlar mellan on stage och off stage (back stage)-scener, men också de senare är ofta inspelade i studio-miljö. En viktig poäng i föredraget var att Jagger aldrig i filmen (*varken* on- eller off stage) beter sig på ett sätt som skulle bryta mot den etablerade imagen. Man kan alltså säga att det skapas ett intryck av att artistroll och verklig person sammanfaller. Lobalzo Wright påpekade också att filmregissören, som *framställs* som en objektiv betraktare, i själva verket blir en medskapare till Jagers image. Detta exempel belyser också att det finns gråzoner mellan Laura Ahonens (2007) olika nivåer av "author image"; en regissör som gör en film om en artist borde ju strängt taget, enligt Ahonens modell, bidra till den medierade bilden, men i detta fall verkar regissören snarare bekräfta och bidra till den bild som Jagger vill ge av sig själv.

4 Perspektiv på rocktexten som genre och forskningsobjekt

4.1 ROCKTEXTENS OCH POETROLLENS BETYDELSE

Utgångspunkten för denna avhandling är Eva Dahlgrens rocktexter. Texterna pekar ut mot de vidare sammanhang som studeras i avhandlingen, diskussioner kring autenticitet och authorship i rocken. Man kan även påminna om rocktexternas centrala roll i skapandet av det rockspecifika autenticitetsidealet, då utnämmandet av vissa artister till seriösa ”rockpoeter” var en del av 1960-talets autenticitetsideologi (se avsnitt 1.1).

Att rocktexterna har en viktig roll i detta sammanhang kommer också fram genom betoningar av artistens poetimage, som anknyter till betoningen av hennes autenticitet. Anglisten Thomas Swiss (2002: 176–177), som analyserar den amerikanska musikartisten Jewels poetroll och utgivning av en diktsamling, konstaterar att lyriken och poeten omges med romantiska föreställningar om autenticitet, vilket också syns i Jewels beskrivningar av lyriken som den mest ärliga och direkta formen av kommunikation. Det poetiska tycks ha en symbolisk laddning som går väl ihop med rockens autenticitetsideologi och som gör det användbart också i görandet av Eva Dahlgren som autentisk.⁸⁶

Att Eva Dahlgren ofta ses som en aspirerande rockpoet och som en rockartist med litterära ambitioner framkommer också i pressmaterialet i avhandlingen (se avsnitt 3.5.5).

⁸⁶ En intressant parallell mellan Jewel och Dahlgren är användningen av handskrivna texter som illustration, en detalj som av Swiss (2002: 176–177) tolkas som en bild för det omedierade (och därför omedelbara och autentiska) i lyriken. I Dahlgrens fall förekommer sådana illustrationer i skivkonvolutet till *Jag vill se min älskade komma från det vilda* (1995) och på omslaget till boken *För att röra vid ett hjärta* (2000).

Men hon skapas som poet även i andra sammanhang. Ett exempel är utgivningen av den nyss nämnda boken *För att röra vid ett hjärta* (2000) med tryckta rocktexter, som kan tolkas som en strävan att presentera rocktexterna som lyrik (en tolkning som exempelvis recensenterna av boken gör). Detta inte minst då texterna är omarbetade för bokformen. Exempelvis är många av de rocktexttypiska upprepningarna av till exempel refräng strukna, så att texterna rent grafiskt ser mera ut som lyrik. Ytterligare exempel på hur poetrollen har skapats är en felaktig uppgift om att Dahlgren skulle ha fått Svenska Akademiens Bellmanpris som har vandrat runt i medier. Denna uppgift användes rentav av Piratförlaget som till exempel gett ut några av Dahlgrens böcker och som både på omslaget till boken och på sin hemsida, under "Fakta om Eva Dahlgren" (<http://www.piratforlaget.se/eva-dahlgren/fakta-om-eva-dahlgren/>) lyfter fram Dahlgren som Bellmanpristagare och nämner att Svenska Akademiens pris delas ut till "en verkligt framstående svensk skald". I själva verket är det ändå Stockholms stads Bellmanpris som Dahlgren har fått.

Att ge *genren* rocktexter ett eget kapitel i avhandlingen motiveras av att forskning i rocktexter är ett relativt marginellt område inom både litteratur- och populärmusikforskningen och att det varken bland litteraturvetare eller populärmusikforskare finns någon självklar kunskap om musik- och rocktextforskningen som forskningsområde eller musik- och rocktexter som genre. Ett syfte med kapitlet är därför att besvara en del frågor som många spontant ställer inför ett projekt att analysera rocktexter. I detta kapitel kommer jag att diskutera rocktexten som genre och som forskningsobjekt samt diskutera termerna "rock" och "rocktext" som jag valt att använda i arbetet.

4.2 BETECKNINGARNA "ROCK" OCH "ROCKTEXT"

Innan man kan motivera användningen av termen "rocktext" är det skäl att diskutera ordets förled "rock". I arbetet har jag valt att beteckna Eva Dahlgrens musik som rock, vilket inte är alldeles självklart med tanke på att Dahlgren verkat inom och inspirerats av många olika (populär)musikaliska stilar och genrer och för att hon inte på alla punkter passar in i en snäv och traditionell definition av rock. Valet att definiera Dahlgrens musik som "rock" medför ändå fördelar, som jag strax ska gå närmare in på.

"Rock" är (i likhet med "pop") i sig ett begrepp vars betydelse inte är helt entydig och det finns olika sätt att definiera det. Keir Keightley (2001: 109) skriver exempelvis att dess betydelse kan variera mellan "rebellion in musical form, distorted guitars, aggressive drumming, and bad attitude". Lars Lilliestam (1998: 25 och 2013: 23) påpekar också rockmusikens eklektiska karaktär som gör det svårt att definiera genren utifrån en musikstilistisk karakteristik. Genren, som redan från början var en sammanblandning av bland annat blues, country, gospel, schlagers och jazz, har senare sugit upp intryck från flera andra musikformer samt delat upp sig i många stilriktningar. Detta har enligt Lilliestam gjort begreppet "rock" så brett att det nästan blivit innehållslöst.⁸⁷

⁸⁷ Lars Lilliestam (1998: 22–23 och 2013: 19–25) beskriver också hur begreppet rock utvecklats historiskt,



En orsak till att jag anser att rockbegreppet är användbart i denna avhandling är att utvecklingen av det rockbegrepp med rötter på 1960-talet som fortfarande (om än i något modifierad form) är i bruk även under Dahlgrens tid är parallell och sammanvävd med utvecklingen av rockens autenticitetsideologi, som är central i avhandlingen. Oavsett Dahlgrens musikaliska stil tolkas hennes strävan efter autenticitet och hennes utveckling som artist också som en strävan efter att bli en ”riktig rockartist”, något som diskuterades närmare i min analys av pressmaterial (se avsnitt 3.5.3). Även om autenticitet ”görs” på många olika sätt och inom många olika musikstilar så är ändå den traditionella rockautenticiteten en föregångare och dominerande kraft som även Dahlgrens artisterskap förhåller sig till. *Rocksammanhanget* är alltså centralt i avhandlingen.

Eftersom Dahlgren musikstilistiskt inte självklart hör hemma i någon entydig rocktradition definierar jag rock på ett liknande sätt som Lars Lilliestam (1998: 26 och 2013: 25). Lilliestam väljer en bred uppfattning om rock som ”ett musikaliskt stil- och genreområde”, vilket också syns i det urval genrer och artister han tar upp under rubriken ”rock”, allt ifrån dansbandet Vikingarna, till popduon Roxette och blues på svenska.⁸⁸ Man kan tillfoga att Lilliestam (1998: 26 och 2013: 25) också räknar in Eva Dahlgren bland sådana artister vars musik kan karakteriseras som ”rock”, enligt den definition han utgår från. Lilliestam (1998: 27–29 och 2013: 26) formulerar ändå några grundläggande musikstilistiska kännetecken för genren rock, bland annat att musiken huvudsakligen är gehörsbaserad samt gitarr- och klaviaturbaserad, att ”[h]armoniken bygger på tre- eller fyrklanger” och att ”trummor och bas utgör ett rytmiskt och harmoniskt fundament för musiken”. Ur textsynpunkt är det betydelsefullt att musikens form, så som Lilliestam beskriver, bygger på olika variationer med verser och refräng, samt ibland ett så kallat stick (för närmare definition av dessa begrepp, se avsnitt 5.2.1.1). Denna uppbyggnad påverkar även texternas struktur. Däremot kan man, enligt Lilliestam, inte definiera gemensamma teman för rocktexterna. Lilliestam (1998: 25 och 198 samt 2013: 24 och 28) menar att textinnehållets funktion är genreskiljande för olika subgenrer, vilket är i linje med hans syn att den tidigare rätt sammanhållna rockgenren har förgrenat sig och att det finns en uppsjö av delgenrer med egna konventioner som också bör beaktas då man diskuterar rock.⁸⁹ I fallet Eva Dahlgren kan man skjuta in att framför

och hur begreppsförvirringen parallellt med det har tilltagit. Lilliestam skriver att begreppet ”rock and roll” som lär ha myntats 1951 av den amerikanska disc-jockeyn Alan Freed, och redan i början ofta förkortades till ”rock” (se även Keightley 2001: 116), i Sverige efterhand kom att ersättas med beteckningen ”pop”. I början av 70-talet började ”rock” emellertid att användas som ett paraplybegrepp för många olika genrer och som en övergripande stilbeteckning, medan ”pop” fick en annan innebörd. Lilliestam (1998: 23 och 2013: 20) beskriver vidare hur ”rock” i 1960-talets USA hade blivit en beteckning för en ”experimentell och nyskapande musik med personliga och poetiska texter och mer eller mindre konstnärliga anspråk”, i kontrast till ”pop” som uppfattades som mera lättviktig, lättsmält, kortlivad och kommersiell musik. Idag har en indelning i rock och pop etablerats, även om begreppens betydelse delvis har förändrats och vidgats (Lilliestam 1998: 24 och 2013: 22). Rock har exempelvis uppfattats som ”hårdare musik”, medan popen setts som mera ”sångbar och melodisk”.

⁸⁸ Även andra forskare har ugått från ett liknande, brett rockbegrepp. Se till exempel Hillevi Ganetz (1997: 38–39).

⁸⁹ Det innebär att texternas utformning och tematik är beroende av konventionerna inom subgenren. Därför är det i dagens läge svårt att säga något med allmän giltighet för genren rock eller rocktext i sin *helhet*. Lilliestam (1998: 152) menar att man därför hellre ska beskriva de olika undergenrerna där karaktäristiska drag har funktionen att göra skillnad i förhållande till andra undergenrer.

allt singer-songwritertraditionen är en sådan subgenre. Lilliestam (1998: 28) konstaterar att hans övergripande beskrivningar bara utgör ”en kärna av kännetecken”, en generell ram för genren rock. Det handlar om dominerande *tendenser*, snarare än genomgående drag.⁹⁰

Samtidigt menar jag att Lilliestams definition är något för öppen för att bli användbar som sådan i mitt arbete. Som Lilliestam säger, bortser hans beskrivning av dominerande tendenser från ideologiska och estetiska laddningar inom olika undergenrer, och utgår i stället från *stora, grundläggande likheter i musikalisk praxis och musikens uppbyggnad*. Lilliestam påpekar att detta innebär ett annat sätt att beskriva rocken än det vanligaste där man målar upp eller betonar stora skillnader mellan olika genrer och artister. Jag sympatiserar visserligen med Lilliestams strävan efter mångfald. Men samtidigt menar jag att det blir missvisande att helt osynliggöra de ideologiska och estetiska laddningarna som finns särskilt mellan en traditionell autenticitetsideologi knuten till rocken och andra autenticitetstyper, andra genrer och till exempel mera lekfulla förhållningssätt till autenticitetsidealet.

Strävan efter autenticitet (i någon form), efter att framstå som seriös, utgör enligt min uppfattning en del av rockens definition, något som inte självklart kan sägas om alla de artister Lilliestam föser in under begreppet. Därför ligger min egen uppfattning ännu närmare Keir Keightleys (2001: 109–110) syn, som visserligen också är bred och rörlig. Keightley konstaterar att termen ”rock” inte baserar sig på någon tidlös, gemensam musikalisk essens utan snarare är en följd av specifika historiska kontexter, publiker, kritiska diskurser och industriella praktiker. Han väljer också att se rock som en bredare musikalisk kultur snarare än en musikgenre. Keightleys (2001: 109) definition skiljer sig från Lilliestams framför allt i det att han trots allt menar att vad som helst inte kan diskuteras under rubriken ”rock”. Detta motiverar han med att rocken historiskt sett definierats via exkluderingsprocesser, genom uteslutning av musik som definierats som till exempel mjuk eller trivial (ofta också som ”pop”) och som därmed även setts som en motsats till ”rock”. Rock har enligt Keightley definierats som musik som, i någon mening, måste ses som seriös, betydelsefull och legitimerad. (Se även Eckstein 2009: 242)

Jag har i avhandlingen också valt att använda begreppet ”rocktexter” för att beteckna mitt material, vilket är i enlighet med åtminstone 1990-talets svenska forskning inom området (som var jämförelsevis livaktig med Hillevi Ganetz 1997 och Ulf Lindbergs 1995 avhandlingar samt Lars Lilliestams 1998 bok om svensk rock med ett omfångsrikt kapitel om rocktexter).⁹¹ Begreppet ”rocktext” kan ses som ett uttryck för den i forskningen vanliga tanken att rocktexter inte är en självständig och isolerad genre, utan ett slags material som får en mera fullständig betydelse när den väcks till liv i det musikaliska framförandet (se till exempel Frith 1998: 166 och Lindberg 1995: 61).

⁹⁰ Ett begrepp som ”populärmusik” kunde också användas, men jag anser att det i sin tur blir allt för brett då det innefattar även till exempel äldre populärmusik (före rocken lanserades).

⁹¹ Se till exempel Ganetz (1997) och Lindberg (1995) som båda skriver om rockens texter/rocktexter och använder begreppet i sina avhandlingar, samt Lilliestam (1998) som också använder begreppet ”rocktext” i sitt kapitel om lyriken inom den svenska rocken.

Den senare svenska forskningen har inte heller direkt erbjudit något ersättande begrepp.⁹² Litteraturvetaren Mats Jacobsson (2004) väljer visserligen ett mera neutralt och allmänt begrepp då han talar om ”sångtexter” i titeln till sin avhandling om Bob Dylan i 1960-talet. Jacobssons (2004: 9) utgångspunkt kan dock kritiseras för att den i stort sett förbigår den forskning som finns om rocktexten som textgenre, då han nöjer sig med att konstatera att han väljer bort de musikaliska aspekterna av sångerna på grund av sin begränsade fackkunskap på musikens område.

Begreppet ”rocktext” används ofta i stället för beteckningar som ”rocklyrik” eller ”rockpoesi” som visserligen också förekommer, men i den nyare forskningen på området ibland i en mera specifik betydelse. Karin Strand (2003: 74–75) ser till exempel rockpoesin som ett särskilt fenomen inom rock- eller musiktextkategorin, texter som delar den moderna eller modernistiska ”lyrikens expressiva gest”. En intressant språklig detalj är att begreppen ”rocklyrik” och ”rockpoesi” dessutom i det svenska språket tycks implicera att texterna är en typ av dikter, vilket kan vara en förklaring till att forskarna undviker dessa termer.⁹³ Litteraturvetaren Agneta Rehal (1990: 194) skriver exempelvis i en artikel om rocktexter att ordet ”lyrik” idag förknippas med ”stiliserade tankar och texter” och ”diktning avsedd att avnjutas i avskildhet och stilla begrundan”, vilket enligt hennes uppfattning tycks vara en motsats till vad rock handlar om. Denna syn har sin motsvarighet i den övriga, nyare forskningen på området, där den emellertid är lite mindre kategoriskt uttryckt (se till exempel Eckstein 2010: 10, Eckstein 2009: 239 och Frith 1998: 181–182). Forskningen har betonat musik- eller rocktextens *dramatiska* eller (i olika bemärkelser) performativa drag snarare än det lyriska, vilket motiveras med dess egenskaper som framförd och sjungen text (Eckstein 2010: 10, Frith 1988b: 120, 1998: 158–159, 166, 169–170, 199 och 203–225, Lindberg 1995: 64 och Strand 2003: 75–77, se även Astor 2010: 147).

I arbetet väljer även jag att använda begreppet ”rocktext” för att påminna om det sammanhang där texterna lever och om att rocktexterna är framförda, sjungna texter. En starkt polariserad syn där lyrikläsning handlar om ”avskildhet” och ”stilla begrundan” medan rock handlar om våldsam extas i grupp, menar jag ändå är en förenkling. Lika väl som lyriken kan framföras på scen inför en levande publik (till exempel nutida scenpoesi), kan man lyssna på rockmusik alldeles ensam och stilla begrundande, rentav läsa texten i skivkonvolutets texthäfte både medan man lyssnar och vid andra tillfällen – inte minst då det gäller musik inom den singer-songwriterkultur som Eva Dahlgren representerar.

⁹² Karin Strand (2003: 21) använder begreppet ”schlagertext” (vilket kan ses som en parallell till ”rock-text”) för att benämna sitt undersökningsobjekt, liksom det mera allmänna ”musiktext” (se till exempel Strand 2003: 23). I sin avhandlingstitel inkluderar Strand (2003) dock musiken genom att använda begreppet ”populärsång”.

⁹³ Litteraturvetarna Markku Lehtimäki och Toni Lahtinen (2006: 20–22) skriver däremot i introduktionen till en finsk bok om rocklyrik, *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*, att valet att använda den finska termen ’rock-lyriikka’ i stället för det mera finst klingande ’rock-runous’ (som innehållsmässigt på svenska också kunde översättas till ”rocklyrik”) innebär en betoning av texternas koppling till musiken. Också Atte Oksanen (2007), forskare i socialpsykologi och sociologi, använder ordet ”lyriikka” i en artikel om rocklyriken som forskningsobjekt, ”Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena”.

Detta hindrar dock inte att det är av betydelse att rocktexter är skrivna för ett musikaliskt framförande, medan dikter inte är det.

Ytterligare ett begrepp, vid sidan om ”rocktext”, som förekommer i rocktextforskningen är ”fonotext” som betecknar artistens vokala utsägelse av den nedskrivna texten (Lindberg 1995: 14).⁹⁴ Som jag uppfattar det hänvisar ”fonotext” till ett (specifikt) framförande av texten.⁹⁵ Även om mitt fokus är en specifik framförd (fono)text, nämligen den sjungna variant som finns inspelad på skiva, så vill jag inte göra en absolut begränsning till att enbart syfta på denna variant, utan håller öppet för att även göra några utblickar mot andra varianter, skriftliga och muntliga (om olika varianter av ”samma” rocktext, se avsnitt 1.3). I min avhandling kommer jag därför främst att använda begreppet ”rocktext” som jag ser som en samlingsbeteckning för alla både skrivna och framförda varianter av en text.

4.3 ROCKTEXTEN SOM GENRE OCH FORSKNINGSOBJEKT

4.3.1 Rocktextens betydelse i låten och relationen till lyriken

Några aspekter av rocktexten som genre har redan behandlats eller kommer att behandlas på andra ställen i avhandlingen och diskuteras därför inte mera ingående i detta kapitel. Det gäller det vokala framförandet och relationen musik–text, olika skriftliga och muntliga varianter eller medieringsformer av rocktexten samt grundläggande genretypiska drag (se avsnitt 1.3, 1.4 och 5.2.1.1). I de närmaste avsnitten behandlas dock ytterligare några perspektiv som jag anser att är viktiga och som påverkar min analys av Dahlgrens texter.

Jag vill betona musiktextforskning som ett eget forskningsområde, eftersom jag tycker att musiktextanalys varken borde vara att oreflekterat göra diktanalys på rocktexter utan att fundera på musiktextens egen karaktär, eller att göra ”lekmanaläsningar” som komplement till musikanalys. För en litteraturvetare är det också särskilt viktigt att komma ihåg att en analys av rockens texter innebär att man får beakta delvis andra kontexter (som hänger ihop med till exempel rockkulturen) än då man studerar ”vanlig” skönlitteratur och att rocktexter uppvisar karakteristiska drag som likaså delvis skiljer dem från andra litterära texter. Jag vill redan här påpeka att drag som är utmärkande för rocktexter ändå inte nödvändigtvis är unika för bara *rock*texter utan kan vara delvis gemensamma med andra typer av musiktexter (exempelvis folkvisor, psalmer och äldre schlagers). Frågan om vilka drag som specifikt kännetecknar rockens texter och vilka som är karakteristiska för musiktexter överlag lämnar jag utanför min avhandling. Jag ser det inte som centralt i detta sammanhang att göra en strikt gränsdragning mellan musiktext- kontra rocktextspecifika drag. I detta avsnitt kommer jag först att ta upp frågan om

⁹⁴ Lindberg (1995: 14) lånar begreppet av anglisten och litteraturforskaren Garret Stewart (1990: se s. 27–28), även om han använder det i en annan bemärkelse. Se även Strand (2003: 71) och Lilliestam (1998: 153).

⁹⁵ Det finns alltså flera fonotexter av samma låt, eftersom varje framförande av en låt innebär en ny fonotext.

rocktextens betydelse i rocklåten samt dess relation till lyriken och litteraturen.

Det kan i dagens läge tyckas självklart att rocktexten är betydelsebärande i likhet med andra kulturuttryck, oavsett om de uppfattas som ”populära” eller som mera ”seriös” diktning. Faktum är ändå att rocktextens betydelsebärande potential fortfarande inte tas lika för given som då vi talar om till exempel skriven litteratur, som till exempel då Keith Salley (2011: 429) i sin analys av fonetiska strukturer i poplåtar tycks utgå från att det finns betydelselösa poptexter, då han skriver att ett par av de låtar han studerar *saknar* eller har *liten* semantisk (”literal”) betydelse. Sådana uppfattningar kan ha en förklaring i en kvardröjande common-sense-uppfattning att åtminstone många av rockens texter betydelsemässigt är helt underordnade musiken eller att de är av så låg litterär kvalitet att man inte behöver beakta dem (enstaka rockpoeter lyfts ofta fram som undantag som bekräftar regeln). Som ett belysande exempel kan man även nämna den första underrubriken till Pete Astors (2010) relativt nyligen publicerade artikel om rocktexter, ”song lyrics are not poems but the words still matter”. Det tycks alltså fortfarande vara nödvändigt att *deklarerar* att rocktexter är betydelsebärande.

Att rocktexter har betydelse hävdas dock redan av Simon Frith (1988b), som i titeln till en essä formulerar den fråga som blir följden av common sense-uppfattningen om textens ringa betydelse, ”Why Do Songs Have Words?”. Frith är kritisk till ett påstående om helt betydelselösa texter. Det kan visserligen stämma att texterna betonas olika mycket och kan vara av varierande kvalitet till exempel i olika genrer. Den singer-songwritergenre med rötter på 1960-talet, till vilken jag (åtminstone delvis) räknar Eva Dahlgren, anses av tradition prioritera texterna högt, exempelvis som ett sätt att avtäcka artistens mest personliga känslor och upplevelser eller som en form av seriös *lyrik* i en relativt traditionell bemärkelse (Lilliestam 1998: 154 samt till exempel Buelens 2011: 499, Astor 2010: 143–145, Barker & Taylor 2007: 173–174, Brackett 2000: 14, Ganetz 1997: 99–106 och Frith 1988b: 117). Men det innebär inte att en ”enkel” poptext helt *saknar* betydelse. Som Frith (1988b: 120) påpekar, kvarstår den viktiga frågan *varför* och *hur* orden i sången fungerar.⁹⁶

⁹⁶ Friths essä visar att även forskningen haft varierande syner på rocktextens betydelse till exempel under olika perioder. Som Frith (1988b: 105–108), och även musikern-musikologen Pete Astor (2010: 143), beskriver var den tidiga forskningen i populärmusik (på 1950–60-talet) ofta inriktad på just texten, genom innehållsanalyser, i syfte att spåra bakomliggande ideologier. Det förefaller utifrån Friths beskrivning som om innehållsanalyserna behandlade innehållsaspekten av texten (tema, budskap) isolerad från till exempel formen eller språket. Frith (1988b: 119) beskriver hur något senare forskare, till exempel på 1970-talet, i stället hävdade att poptexterna i sig var mer eller mindre betydelselösa. Denna strömning tycks utgå dels från att orden i sig uttrycker väldigt lite eller ingenting, dels från att ordens roll är underordnad i lyssnarens möte med låten och att lyssnaren främst uppfattar ’soundet’ (Frith 1988b: 119). Av Friths (till exempel 1988b: 118) diskussion framkommer att ytterligare ett synsätt inom forskningen har varit att göra en uppdelning i dels ”autentiska” och betydelsefulla, dels betydelselösa, icke-autentiska texter. Man kan nämna att också senare svensk forskning ibland gör skillnad mellan olika texter eller fonotexter enligt ordens betydelse i förhållande till musiken (se till exempel Lindberg 1995: 63 och Lilliestam 1998: 154–155). Som Lars Lilliestam (1998: 153–154) skriver är det ändå inte helt lätt att skilja åt ”olika nivåer av semantisk vikt och innehållet” i texten. Också Simon Frith (1988b: 120) påpekar det problematiska i att göra kategoriska uppdelningar i betydelsefulla och (mer eller mindre) betydelselösa texter.

I likhet med Frith menar jag ändå att orden i rocktexten är ett bland *flera* betydelseskapande element.⁹⁷ Som Frith (1988b: 120–123) konstaterar så är orden i en rocklåt tecken för en röst, talade eller sjungna av en röst. Därmed har de inte enbart semantisk betydelse utan också betydelse i sin egenskap av ljudstruktur och uttryck för känslor och personlighet.

Just betydelsefrågan är en av de punkter där rocktexterna och lyriken skenbart skiljer sig från varandra, eftersom lyrik ofta anses vara en form av skönlitteratur där varje ord är starkt betydelseladdat, medan betoningen av ordens betydelse i rocktexten (som det framgått) kan variera något till exempel beroende på musikalisk genre. Även om detta kan nyanseras innebär det samtidigt att rocktextens funktion som tecken för en röst skiljer sig från den skrivna lyrikens, och vi kommer i följande avsnitt att återkomma till frågan om rocktextens särdrag och hur rocktexter fungerar.

Historiskt sett finns det trots allt goda skäl att jämföra sångtexter med lyrik. Diktning har ursprungligen förmedlats som recitation eller sång och ursprungligen till ackompanjemang av lyra (se till exempel Strand 2003: 75 och Lehtimäki & Lahtinen 2006: 20–22). Ordet ”lyrik” har i själva verket ganska sent kommit att syfta på texter som (i första hand) är avsedda för läsning. Lyrikens och sångtextens gemensamma bakgrund är en utgångspunkt i till exempel lyrik- och litteraturforskarna Christian Janss et.als (2004: 16–18 och 261) bok *Lyrikens liv* där det konstateras att lyriken under 1900-talet splittrades i två olika kretslopp, ett litterärt fält som bygger på skriftlighet och ett populärkulturellt fält som består av visor, pop- och rocktexter. Det konstateras också att dessa kretslopp är så åtskilda att aktörerna inom fälten knappt mera tar notis om varandra, men att de har förbindelser på en gemensam, fundamental nivå, och att det förekommer läckage mellan de olika kretsloppen. (Se även Eckstein 2010: 12)

Det finns alltså många formella likheter mellan lyrik samt pop- och rocktext. Nedskrivna rocktexter liknar lyrik rent grafiskt (Strand 2003: 74), och inte sällan kännetecknas båda av det lilla formatet. Hillevi Ganetz (1997: 43) menar också att man i både lyrik och rocktexter kan urskilja samma skikt, nämligen motivskikt, bild- och symbolskikt samt språkligt skikt.⁹⁸ Man kan tillägga att också egenskaper som har med språkets ljudliga sida att göra är vanliga inom båda texttyperna: ljudlikheter, rytmisering och upprepningar.

Även om en traditionell uppfattning varit att poptexter överlag håller en låg kvalitet, lyfte äldre kritik också gärna fram rocktexter av (vad de uppfattade som) hög kvalitet och deklarerade att de var en form av lyrik. Som Karin Strand (2003: 74) nämner förekom detta bland de tidiga seriösa akademiska analyserna av populära musiktexter där jämförelsen med lyriken gjordes ”i all välvilja”. Detta kan förstås mot bakgrund av att den äldre

⁹⁷ Man kan påpeka att samma sak, åtminstone delvis gäller inom till exempel lyriken. Inte heller där är textinnehållet det enda eller nödvändigtvis ens det viktigaste betydelseskapande elementet; språkets ljudliga egenskaper, dess ”sound”, är en viktig del av hur en dikt fungerar och skapar betydelse, genom till exempel rytm, rim och andra ljudlikheter.

⁹⁸ Ganetz (1997: 43) menar också att man därför kan analysera båda texttyperna med samma termer och metoder, ett synsätt som dock delvis skiljer sig från mitt eget (se avsnitt 1.4, om analysmetoden i avhandlingen).

forskningen i populära genrer antagligen måste legitimera sina forskningsobjekt mot en traditionell kulturelitistisk syn. Att uppvärdera populärkulturen, genom jämförelser med kulturuttryck med högre status, kan tolkas som ett sätt att försöka motivera forskning även i populära kulturuttryck. Mönstret ses också i 1960-talets framhävande av rocklyriken (se till exempel Astor 2010: 144–146). Detta mönster som bygger på mera traditionella och snäva definitioner av lyrik förklarar forskningens senare behov av att göra en gränsdragning mellan lyrik och rocktext. De senaste decenniernas forskning är ändå inte helt enhetlig, trots att flera forskare samlats kring en gränsdragning mot lyriken. Forskningen innehåller något varierande syner på förhållandet till lyrik. Hillevi Ganetz (1997: 42–44) föreslår till exempel att rocktexten ses som populärlitteraturens lyriska genre. Ibland har forskare också dragit paralleller mellan rocktexter och (även) andra litterära former än just lyriken. Förutom de nämnda parallellerna till dramatiken menar till exempel Ulf Lindberg att texterna i den form av rock som han väljer att kalla ”autenticitetsrock” (rock som framställer sig som ’ren’ och ’ursprunglig’) har en narrativ struktur (se till exempel Lindberg 1995: 160–161, se även Frith 1998: 169–170).⁹⁹

Min egen hållning då det gäller rocktextens relation till lyriken är att den forskning som i Simon Friths efterföljd hävdar rocktextens annorlunda villkor varit ett viktigt tillägg och ökat förståelsen för genrens egenart. Samtidigt vill jag inte göra en kategorisk gränsdragning mellan de två texttyperna, eftersom det också finns flera beröringspunkter mellan dem.

I den allra nyaste forskningen på området, samt inom lyrikforskningen, kan man även se tecken på ett nyvaknat intresse för rocktexten just som en form av lyrik, eller åtminstone ett intresse för rocktextens ord som just *ord*. Pete Astor (2010: 147–148) som betonar att rockens ord har betydelse, trots att de enligt honom inte ’är lyrik’, öppnar ett fönster mot lyriken. Litteraturvetaren Geert Buelens (2011) går ett steg längre i ett publicerat konferenspaper, då han argumenterar för att lyrikforskningen borde bredda sin definition av lyrik så att olika typer av rocklyrik ryms med, i stället för att endast inkludera den traditionella popkanon med Bob Dylan i spetsen, där en traditionell definition av lyrik avgränsar vilka rocktexter som anses höra till kategorin. (Se även Janss et. al. 2004: 16–17, 261 och 295–300).

4.3.2 Rocktexter som muntliga, sjungna och framförda texter

Ännu några ord bör sägas om de perspektiv som kompletterar själva texten och om rocktextgenrens typiska drag. Rocktexten kan för det första ses som en form av *muntlig* diktning, till skillnad från skriftliga lyrikgenrer. Litteraturvetaren Lars Lönnroth (1978) analyserar i sin bok *Den dubbla scenen*, en Abba-text som exempel på en muntlig genre inom diktningen. Det synsätt som Lönnroth presenterar utgår från att framförandevillkoren är

⁹⁹ Också i sin artikel ”Rockens text” jämför Lindberg (1994: 276) ”autenticitetsrockens” narrativa och lineära struktur med den cirkulära, lyriska strukturen inom popsoul.

annorlunda för muntligt framförd diktning i jämförelse med diktning som når läsaren i form av text på en boksida. I det muntliga framförandet har publiken till exempel inte samma möjlighet att gå tillbaka i texten och kolla upp något som förblivit oklart. I samband med exempelvis ett rockframförande finns dessutom en stor risk att enskilda ord eller rentav stora delar av texten ”dränks” i musiken. Det ställs alltså annorlunda krav på den muntliga texten för att den ska nå publiken. Lars Lönnroth (1978: 13–14) betonar att den muntliga dikten därför måste vara relativt lätt att uppfatta. Därav följer att texten ofta byggs upp kring stereotypa mönster när det gäller såväl innehåll som språk och stil. Stereotypin framträder framför allt i genrebundenheten som tenderar att vara starkare i muntliga genrer än i rent skriftliga sådana. Utifrån detta synsätt är genren styrande för rocktexten av den anledningen att rocktexter, i sin egenskap av muntlig diktning, är mera trogna sina genrekonventioner än vad skriftliga genrer är. (Se även Eckstein 2010: 43)

Liknande beskrivningar av hur rocktexten fungerar finner man också i den moderna rocktextforskningen, även om den där ofta kompletteras med andra perspektiv. Även Simon Frith (1998: 178–179) påminner exempelvis om att man kan komma fram till olika tolkningar beroende på om man läser texten eller lyssnar på den. Den framförda texten är en tolkning i sig: den ideala läsningen (Frith 1998: 181). Hillevi Ganetz (1997: 42) påpekar, i Lars Lönnroths anda, att framförandevillkoren och den genrebundenhet (trohet mot etablerade former) som dessa medför, gör att rocktexter ger ett annat intryck än en dikt, att de vid läsning kan kännas otäta. Ulf Lindberg (1995: 62) betonar för sin del *de betydelsefulla fragmentens* roll i sammanhanget, som ett exempel på hur den muntliga diktningen fungerar. Ulf Lindbergs syn innebär att lyssnaren inte ens behöver uppfatta varje ord för att få en förståelse av rocktexten, eftersom betydelsefulla fragment och nyckelfraser så att säga hamrar in det centrala innehållet eller budskapet i lyssnarens medvetande. Att påminna om rocktextens speciella särdrag som muntlig diktning innebär alltså ett försvar för att rocktexter får vara otäta, eftersom de inte behöver fungera som självständiga dikter (se även Bowden 1982: 2 och 15–16 och Eckstein 2010: 14). Det viktigaste i detta sätt att se på rocktexten som genre är enligt min uppfattning att det påminner om rocktextens villkor och karaktärsdrag och om vikten av att förhålla den enskilda rocktexten till rocktexten som genre.

Samtidigt finns det ingenting som säger att gränsöverskridanden och genrebrott inte kunde förekomma i rocktexter. Det motiverar mitt val att studera enskilda rocktexter på deras egna premisser och inte endast betrakta dem som ett exempel på sin genre. Problemen med en genreanalys där den enskilda texten ges liten betydelse blir speciellt tydliga då man ser på forskningens försök att definiera genrespecifika teman för rocktexten. Ett konstaterande att många texter handlar om kärlek och relationer kan visserligen vara korrekt men blir samtidigt ofta ointressant bland annat för att det inte nödvändigtvis säger något om de värderingar eller perspektiv på kärlek som texterna ger uttryck för, och för att det riskerar osynliggöra andra teman och motiv som förekommer i texten.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Mera om undersökningar där man försökt ringa in typiska teman i rocktexter, samt om problemen med detta synsätt, se till exempel Hillevi Ganetz 1997: 52. Som ett exempel på denna typ av studie kan nämnas sociologen Donald Hortons (1990) ”The Dialogue of Courtship in Popular Song”, ursprungligen publicerad år 1957.

Ytterligare ett speciellt drag i rocktexten är röstens betydelse. Till exempel Lars Eckstein (2010: 10), Ulf Lindberg (1995: 46–47) och Karin Strand (2003: 75–77) betonar skillnaden mellan den sjungande rösten, en faktisk, akustisk röst och lyrikens inskrivna, lyriska subjekt eller röst, och menar att den först nämnda är avgörande för musiktexten. De menar, med Lindbergs och Strands formuleringar, att sång är ”*idealiserat tal*” och ”en performativ akt”, vilket ”markerar att subjektet intar en annan symbolisk position än normalt”. Karin Strand (2003: 76) beskriver också sångens subjekt som konverserande. Den sjungande rösten iscensätter alltså ett ”talande” subjekt (se även Frith, till exempel 1988b: 120). Frith (1998: 168) har därtill beskrivit att rocktexter byggs upp av vanligt språk som används på ett extraordinärt sätt. Att sjunga ord innebär, enligt Frith, att göra orden speciella på något sätt (”to make them special”): att ge dem en särskild intensitet eller en ny form (Frith 1998: 172, se även Eckstein 2010: 67). Sjungandet uppfattas dessutom nästan alltid som ett *framförande*, vilket åtminstone gäller i de rocksammanhang som är aktuella här. Detta kan också jämföras med översättningsforskaren Pirjo Kukkonens (2009: 71) beskrivning av hur Elias Lönnrot i sitt förord till den finska, lyriska samlingen *Kanteletar* (1840), uppfattar musikens och sångens *språk*:

Det är det språk som vi använder för att uttrycka sorg och glädje, ett språk som förmår bättre än ’detta vardagliga språk’ tolka våra inre tillstånd och känslor, vårt inre och yttre sjölslandskap. Sången *vokaliserar* våra tankar och känslor; den tolkar våra inre landskap, våra känslor, och den löser konflikter, stridigheter och krig eller åtminstone hjälper oss att behandla dem i terapeutiskt syfte. Sången gör oss till *ett sjungande jag*, ett meningsfullt jag.

Simon Frith (1998: 186–187) anser, på ett liknande sätt, att den talande rösten faller yttranden medan den sjungande rösten snarare *uttrycker* någonting. Även om det uppenbart är en skillnad mellan att tala och sjunga så är det ändå svårt att vara kategorisk i alla dessa avseenden; till exempel kan även det talade ordet i en del sammanhang vara ett uttryck för känsla snarare än ett ”yttrande”.

Frith (1998: 192) skriver också att rösten står för en direkt, kroppslig expressivitet som vi kan identifiera oss med. Rösten är förbunden med kroppen; den markerar vårt kön samt vår ålder, ras och klass (Frith 1998: 193–196). Tecknen för bland annat kön och ras i rösten är enligt Frith inte naturliga utan kulturellt bestämda. Rösten berättar dessutom om den individuella personen genom att vara en viktig del av personligheten (Frith 1998: 196–197). Detta är centralt också i denna avhandling där görandet av Eva Dahlgren står i centrum. Dahlgrens röst blir ett tecken för ”Eva Dahlgren”, vilket gör att den laddar texten med de betydelser som förknippas med Dahlgren.

Många forskare inom området har, i likhet med Frith, ändå påpekat jagets eller röstens komplexitet i rocktexter (se Strand 2003: 78–80, Ganetz 1997: 41–42 och Lindberg 1995: 47). Simon Frith (1998: 184) påpekar att det inte alls är självklart vems ’röst’ vi hör i den framförda rocktexten. Självklart hör vi sångarens röst, med denna förhåller sig till flera andra röster, på andra nivåer i texten och framförandet. Att vi hör en levande röst gör det inte alls enklare att definiera vem som ”talar” i rocktexten och vem detta ”tal” riktas till. Tvärtom blir betydelserna mera komplexa.

Att sjunga rocklåtar innebär ett komplext rollspel med rösten; lyssnaren ”hör” samtidigt en berättare eller en protagonist i själva texten, en berättad person (om texten är skriven i tredje person), sångarens rockstjärneroll och slutligen föreställningen om sångaren som verklig person (Frith 1998: 198–199). Även lyrikens jag, berättare eller karaktärer kan visserligen läsas på olika nivåer, men i sången kan dessa inte läsas fristående från den sjungande rösten, eller, som Keith Negus påpekar, från artistens rockstjärneroll (Negus 2011: 618, se även Eckstein 2010: 44–45). Baserat på Frith åskådliggör Karin Strand (2003: 79–80) ”jagets” karaktär och dess komplexitet i framförda musiktexter, genom en uppdelning i tre olika *subjektsnivåer* hos artisten, vilket ger ett samlande svenskspråkigt begrepp för de olika skikten.¹⁰¹ Bortom de olika subjektsnivåerna menar Strand (2003: 79–80) att vi finner föreställningarna om den verkliga personen eller personen utanför scenen, en gestalt som publiken ofta eftertraktar.

Att beakta de olika nivåerna menar Nicola Dibben (2009: 318) att är ett viktigt uppdrag för forskningen i populärmusik. Hon skriver om vikten av att se till exempel på *hur* framföranden av populärmusik kommunicerar de olika identiteterna, de olika nivåerna av jaget och artisten som är i spel. Också mitt projekt kan ses i förhållande till detta syfte.

Som det framgått av ovanstående är artisten på någon nivå alltid inskriven i rocktexten, ofta via ”jaget”. Artisten är en av de viktigaste rocktexts specifika kontexterna för analyserna i avhandlingen. Lars Eckstein (2010: 50–53) diskuterar även hur artistens individuella tolkning av sången i popsammanhang rentav är viktigare än kompositörens intention eller tolkning som däremot ofta setts som avgörande i klassisk musik. Också detta visar på artistens centrala troll i sammanhanget på ett liknande sätt som det redan diskuterade faktum att artistens tolkning ibland uppfattas som viktigare i låtens authorship än låtskrivaren (se avsnitt 2.8.3). Exempelvis Laura Ahonen (2007: 33) hävdar likaså starkt artistens betydelse som en betydelseskapande instans och framhåller detta som en förklaring till att en lyssnare till exempel kan höra samma sång på helt olika sätt då två olika artister framför sången. Karin Strand (2003: 77) uttrycker det så att orden, som i skrift kanske verkar entydiga, får liv genom den vokala gestaltningen. Artisten är inte enbart en textförmedlare, utan i sig en ”bärare av betydelser som sätter texten i rörelse”. Ännu ett steg längre går essäisten och redaktören Antti Nylén (2006: 201 och 205) i en artikel om den brittiska artisten Morrisseys subjektsposition, då han hävdar att musiktexten enbart är en del av artisten, eller närmare bestämt av det komplexa teckensystem som byggs upp kring artisten.¹⁰²

¹⁰¹ Strand talar för det första om ett jag som skapas i den tryckta texten (*textjaget*) I fonotexten (den sjungna texten) möter vi för det andra, med Karin Strands termer, en *sångroll*, alltså den gestaltning av textjaget som artisten gör. Den tredje av Strands subjektsnivåer, nämligen den ständigt närvarande *personen*, syftar på stjärnan, den offentliga bilden av artisten eller artisten som fenomen. Personen utgör, enligt Strand, en bas för artistskapet och är en grundläggande personlighet som ”hårbärgerar” de olika roller som varje ny sång ger artisten. Personen motsvarar alltså den nivå som ligger i centrum för denna avhandling, föreställningarna om ”Eva Dahlgren”, den nivå som *görs* i såväl rocktexter som pressmaterial. Personen utgör enligt Strand en performativ kategori som ligger *emellan* personen bakom masken och de olika sångrollerna. Artistpersonen sätter ofta en övergripande ram för vad som låter sig gestaltas i de olika sångerna, men sångrollerna befruktar och rekonstruerar också personen. (Strand 2003: 78–80)

Med tanke på hur skapandet av en autentisk artistroll, via rocktextens jag, står i relation till lyssnarnas eget identitetsskapande kan man också ställa frågan på vilken nivå lyssnarna läser jaget, och hur lyssnarna identifierar sig med texten. Det faktum att det är artistens röst som sjunger ”jag”, och att artisten på så sätt fyller texten med sin egen röst och kropp, bäddar alltså för att lyssnarna i någon mening måste uppfatta artisten som sångens jag. Musikvetaren David Brackett (2000: 2, 14–17) skriver till exempel i boken *Interpreting Popular Music* att publiken gärna uppfattar den mest framträdande rösten i en sång som källan till sångens emotionella innehåll (ofta även i fall då låten är skriven av någon annan, och även då vokalisterna ingår i ett band).

Tim Murphey (1989: 186–187), forskare inom bland annat populärmusikens område, har ändå hävdats att det att rocktexten är så ospecifik när det gäller personer, tid och plats öppnar för lyssnarens identifikation i lyssnandet (se även Ganetz 1997: 75–76).¹⁰² Karin Strand (2003: 76–77) skriver att denna öppenhet, att rocktexten ofta inte refererar till specifika personer eller miljöer, innebär att lyssnarens roll är annorlunda, lyssnaren får själv fylla i, konstruera en fiktiv situation och aktörerna i denna. Öppenheten är ett typiskt drag i rocktexter, men alla rocktexter är ändå inte lika öppna, som även Ganetz (1997: 76–77) påpekar.

Som nämndes redan i inledningen bygger rocktexten ofta på ett tilltal från ett jag till ett du, vilket också gäller för Dahlgrens rocktexter. Rocktexten har också ansetts ha en direkt eller underförstådd adress till publiken (Strand 2003: 76–77). Men det är inte helt självklart att publiken identifierar sig med textens du. Keith Negus (2011: 617), som diskuterar denna komplexa fråga, inleder med att referera till intervjuer som visar att lyssnare visserligen ofta tycks identifiera sig med duet, den anonyma älskade, i kärlekssånger. Som Negus påpekar, syftar rocktextens du dock inte alltid på den älskade. Synen på duet är inte heller självklart positivt; en rocktext kan också ha ett kritiskt eller anklagande tilltal, vilket lett forskare till slutsatsen att lyssnare i ett sådant fall knappast identifierar sig med detta du (se till exempel Frith 1998: 184). Detta har lett till antagandet att lyssnarna snarare identifierar sig med (jag)berättaren då tilltalet till duet är avståndstagande eller negativt. Men som Negus (2011: 617.) konstaterar kan det också finnas fall där åtminstone vissa lyssnare faktiskt känner sig utpekade och på så sätt identifierar sig med duet (trots att identifikationen alltså inte är en positiv eller bekräftande upplevelse).

Min tolkning är att det inte finns någon helt entydig mall för hur eller på vilken nivå

¹⁰² Antti Nylén (2006: 201 och 205) gör också en intressant jämförelse mellan artistens roll och den moderna författarens, och menar att dagens författarroll inte mera handlar om att vara ’berättare’ eller ’sångare’, alltså om att representera sina texter. Detta synsätt kan säkert ifrågasättas i dagens läge då även författarrollen har medialiserats och kommersialiserats (synliga författare och kolumnister, författarbloggar...) etc. Men det är ändå riktigt att artistens centrala position och färgning av de texter han/hon framför är en tydligare tendens i fråga om rock jämfört med skönlitteratur.

¹⁰³ Också Karin Strand (2003: 76–77) skriver, i en kommentar om att rocktexten (genom sitt framförande) ligger närmare dramatiken än lyriken, att musiktexten (till skillnad från ett drama) saknar en bestämd dramatisk kontext. Med andra ord tycks rocktexter ofta sakna tydligt specificerade karaktärer (och likaså en klart definierad tid och miljö).

lyssnaren identifierar sig i rocklåtar. Hur man positionerar sig som lyssnare (till exempel om man läser in sina egna känslor eller identifierar sig med duet) varierar. Det beror dels på låten, vilken typ av tilltal den har och vilka identifikationsmöjligheter den öppnar, dels på vem lyssnaren är och vilken relation hon har till exempel till artisten, om lyssnaren anser sig tillhöra den grupp som adresseras, om hon beundrar artisten och därför identifierar sig med henne, eller tvärtom har ett mera distanserat förhållande till artisten i fråga. Simon Frith (1998: 198) har också menat att den njutning man som lyssnare finner i musiken ligger i att vi *samtidigt* kan uppleva att vi direkt tilltalas av en röst *och* identifiera oss med den röst vi hör och alltså gå in i rollen som den talande. Han menar alltså att lyssnaren kan identifiera sig på flera nivåer samtidigt vilket rimligtvis också måste ses som en möjlighet.

Sist och slutligen är frågan *hur* man identifierar sig med texten enligt min uppfattning mindre betydelsefull. Om texten ska fungera autenticerande (med Allan Moores 2002 begrepp), menar jag ändå att det är en förutsättning *att* lyssnaren identifierar sig på någon nivå. Det man identifierar sig med är i så fall inte i första hand textens jag eller du (eller till exempel vi), utan snarare en attityd. Det är *autenticiteten* man identifierar sig med. Artisten är enligt min mening ändå avgörande för detta görande av autenticitet, även då det för lyssnaren i slutändan handlar mera om att göra sig själv som autentisk. Jag ser det alltså som svårt för publiken att identifiera sig med autenticiteten i en rocktext, utan att uppfatta artisten som i någon mening autentisk. Artisten utgör därför en viktig kontext för tolkningen, *också* om lyssnaren inte alls läser jaget som liktydigt med artisten (och kanske själv identifierar sig med jaget).



5 Eva Dahlgrens rocktexter och görandet av ”Eva Dahlgren”

5.1 UTGÅNGSPUNKTER I KAPITLET

5.1.1 Jag, tilltal och autenticitet i Eva Dahlgrens rocktexter

I detta kapitel, vars huvudsyfte är att analysera *görandet* av ”Eva Dahlgren” i tio av Dahlgrens vokalt framförda rocktexter på cd-skiva, är de huvudsakliga teman jag följer de samma som i avhandlingen som helhet: autenticitet och Dahlgrens konstnärskap eller ”authorship”. Också Dahlgrens speciella villkor i förhållande till begrepp som rock och autenticitet i hennes egenskap av kvinnlig artist är centrala med tanke på rocktexterna fast de mera sällan syns explicit i texternas tematik. Betoningarna på olika frågeställningar och delteman varierar något mellan analyserna av de olika rocktexterna, men alla analyser har som huvudmål att diskutera hur Eva Dahlgren görs och hur autenticitet parallellt med det tematiseras och behandlas i rocktexterna.

I samband med analyserna har jag också transkriberat rocktexterna enligt det transkriptionssystem som presenteras närmare i följande avsnitt. Parallellt med den tematiska analysen finns därför i detta kapitel en del synpunkter på det vokala framförandet. Eftersom syftet ändå inte är att göra en noggrann och detaljerad analys av det vokala framförandet, beskrivs det mera kortfattat. Därtill hänvisar jag ytterligare till transkriptionen i de fall där jag finner intressanta dialoger mellan orden och rösten som anknyter till de teman och frågor som jag koncentrerar mig på.

Som nämnt i inledningen står rocktexternas jag och tilltal i centrum för intresset i analyserna. I fokus är också relationen mellan jaget och Eva Dahlgren, som kan se ut på olika sätt. Ibland finns mer eller mindre explicita referenser i texterna till Eva Dahlgrens person eller konstnärskap. För att referera till Karin Strand (2003: 78), handlar det i dessa fall om en slags självbiografisk sångroll där textjaget eller rollen ger intryck av att ligga nära den verkliga personen (eller föreställningen om en verklig och äkta person), men

som trots detta är en roll. I andra texter har vi att göra med ett mera anonymt eller fiktivt jag som dock alltid står i ett förhållande till artistrollen. När det gäller rocktexternas tilltal kommer jag bland annat att visa på tolkningsmöjligheter som uppstår då man läser texterna som riktade från "Eva Dahlgren" till lyssnaren eller publiken.

Jag presenterade i kapitlet om rocktexten som genre min uppfattning att lyssnare kan välja olika positioner i förhållande till jaget och duet i texterna och jag menar att de olika typer av tilltal som förekommer öppnar olika möjligheter för lyssnarna (se avsnitt 4.3.2, och Negus 2011: 617). För att visa på denna komplexitet har jag valt att analysera rocktexter som belyser tre olika slags tilltal, dels ett tilltal som signalerar intimitet, dels två olika typer tilltal som signalerar avstånd, ett upproriskt/uppkäftigt tilltal samt ett parodiskt tilltal. De olika tilltalen kan jämföras med Johan Fornäs (1994) autenticitetstyper som beskrevs i avsnitt 2.7. Tilltalstyperna kombinerade med Fornäs autenticitetstyper har också fått forma rubrikerna för de tre underavsnitten i analysen av rocktexter.

Det uppkäftiga eller upproriska tilltalet kan förknippas med en form av social autenticitet, som bygger på social medvetenhet och intresse för kollektiva intressen i samhället eller globalt. Det intima, kärleksfulla tilltalet kan jämföras med Fornäs subjektiva autenticitet, som utgår från ett individuellt jag och öppnar för en närhet eller identifikation mellan jaget och den tilltalade. Det parodiska tilltalet kan slutligen förknippas med Fornäs begrepp meta-autenticitet, eftersom det bygger på ett avslöjande av det konstruerade i det egna jaget och utgår från ett undflyende jag.

Rocktexterna presenteras alltså enligt en tematisk (snarare än en kronologisk dispositionsprincip) med utgångspunkt i de autenticitetstyper och tilltal som jag diskuterar. Jag vill med min uppläggning inte antyda några vattentäta skott mellan olika tilltal eller autenticitetstyper i Dahlgrens produktion, och inte heller ta för givet att de texter som analyseras under en viss rubrik endast och självklart uttrycker en viss typ av autenticitet, även om centrala drag i texterna styr upplägget. Syftet är snarare att *pröva* hur olika slags föreställningar om autenticitet förekommer i Dahlgrens texter och hur sångernas tilltal står i relation till autenticitetstematiken hos Dahlgren samt görandet av Eva Dahlgren.

5.1.2 Transkriptionsmetod i textanalyserna

I detta kapitel transkriberar jag rocktexterna enligt framförandet på cd-utgåvor av de Eva Dahlgren-album på vilka låtarna i mitt material finns. När det gäller låten "Jag ger mej inte" (1980) har jag undantagsvis utgått från cd-skivan *För minnenas skull* (1992), en samlingsskiva med Dahlgren-låtar där även denna inspelning finns, eftersom det album på vilket låten ursprungligen utgavs inte utgetts i cd-version. När jag refererar till andra rocktexter av Dahlgren (utöver dem jag analyserar närmare) har jag använt mig av de skriftliga versioner av texterna som finns i boken *För att röra vid ett hjärta* (Dahlgren 2000), eftersom jag inte sett det som meningsfullt att göra transkriptioner av rocktexter som jag endast refererar till kort och inte analyserar närmare, och även eftersom jag i sådana referenser närmast är ute efter en tematisk (och inte framförndemässig) jämförelse mellan

Dahlgrens texter.

Eftersom transkriptionerna är något svårlästa valde jag att bredvid transkriptionen, som en service till läsaren, även återge en skriftlig variant av texten. Här har jag valt att återge texterna i den form som de numera även publicerats på Eva Dahlgrens hemsida www.evadahlgren.com. Motiveringen till detta val är att dessa varianter ofta ligger relativt nära de framföra varianterna, även om skillnader mellan varianterna förekommer även här. I analyserna är det ändå i första hand de framförda och transkriberade varianterna jag beaktar.

Det transkriptionssystem jag använt i analyserna är ursprungligen utvecklat inom samtalsforskningen. Symboler som markerar olika framförandemässiga aspekter och sätt att använda rösten gör till exempel betoning och förhöjd eller sänkt röststyrka synliga både för mig som analyserar och för läsaren. De symboler jag använder är följande, och baserar sig på de symboler som används av språk- och samtalsforskaren Anne-Marie Londen (1995: 50) i slutet av hennes artikel ”Samtalsforskning – en introduktion”:

(inom parentes)	sjungs av kören / Eva Dahlgren och kören
[text	
] (annan text)	överlappning (kören och Eva sjunger olika texter samtidigt)
<i>kursiv</i>	betoning
:	förlängt ljud, till exempel ”Men du:::”
+	legatouttal (stavelse uppdelas på flera noter, till exempel ”a+alltid”)
VERSALER	förhöjd röststyrka
□text□	sänkt röststyrka (till exempel viskning)
@text@	dramatisering / röstförändring
(.)	paus mitt i en textrad
<text>	sjungs långsammare än den omgivande texten
>text<	sjungs snabbare än den omgivande texten
((dubbelparentes))	mina egna kommentarer

Även Hillevi Ganetz (1997) har i samband med de analyser hon gjort av några Dahlgren-texter transkriberat texten själv, i stort sett som den framförs. Nytt för min avhandling är ändå användningen av symboler som hjälper mig att synliggöra och diskutera några aspekter av röstanvändningens betydelse i framförandet av rocktexterna.

Eftersom radbrytning inte på något självklart sätt kan ”höras” i inspelningen har jag valt att i detta avseende följa de skrivna varianterna. Alternativet hade varit att själv försöka skapa en naturlig radbrytning utifrån rytmen i framförandet. Detta skulle ändå ha gjort transkriptionerna mera svårlästa till exempel för att pauser, som kunde styra en radbrytning, ibland kan förekomma ganska frekvent och på överraskande ställen i texten.

Här har jag utgått från de skriftliga varianter som finns i konvolutens texthäften i cd-utgåvorna av de aktuella albumen. Undantag är ”Jag ger mej inte” (där albumet i fråga inte finns på cd) och texten till ”Titta på mej”, eftersom cd-utgåvan av Dahlgrens skiva *För Väntan* (1981), där låten finns, inte har något texthäfte. I dessa två fall har jag utgått från texthäftet till samlingsskivan *För minnenas skull* (1992).

I vissa fall har textdelar i framförandet utelämnats i skivkonvolutens texthäften. I dessa fall (där det inte funnits någon skriftlig modell att utgå från) har jag försökt skapa en naturlig radbrytning så att säga på fri hand och följt rytmen i framförandet. Eftersom en del av dessa textpartier är upprepningar av partier som förekommer tidigare i den skrivna varianten i texthäftet (till exempel refränger), så har texthäftenas version ofta ändå kunnat fungera vägledande även här.

I mina transkriptioner har jag också delat upp texterna i till exempel verser och refräng enligt rocktextens form, eftersom jag anser att strukturen är viktig att beakta i analysen. I uppdelningen har jag inte följt cd-utgåvornas texthäften, utan försökt tolka vilka funktioner olika delar av texten har och till vilka textdelar de enskilda raderna hör.¹⁰⁴ Till detta kan tilläggas att jag i vissa fall själv valt att lägga till en tom rad mellan vissa textrader för att på detta sätt markera en längre paus inuti en textdel (till exempel inuti ett s.k. outro).

Med min transkriptionsmetod kan jag greppa signaler i röstanvändningen som är betydelsefulla och påverkar hur man kan tolka texten. Syftet är inte att försöka ge något fullständigt svar på frågan om musikens och textens respektive betydelser, deras samspel och dialog. Det kan nämnas att arbetet med att transkribera innebär att man lyssnar noggrant på det vokala framförandet, vilket gör att man inte enbart upptäcker de aspekter av framförandet som man kan fånga med hjälp av den uppsättning symboler man använder, utan också blir medveten om andra aspekter. Andra aspekter av *musiken*, till exempel instrumenteringen, berör jag endast kort i en del analyser.

Ytterligare ett viktigt tillägg är att den transkription jag gör inte ska betraktas som en objektiv ”avläsning” av hur sången sjungs. Också en transkription, gjord av en person, är en *tolkning* av vad som händer i sången. Transkriptionen ”är” alltså inte den sjungna texten, utan snarare ett redskap för att komma åt intressanta aspekter av dialogen mellan text och röst. Även om jag valt att lägga betoningen på den tematiska analysen och inte på en vidareutveckling av metoden för att studera det vokala framförandet, kommer jag i det avslutande kapitlet att diskutera mina intryck från analysen av det vokala mot bakgrund av några observationer som musikvetaren Frans Mossberg (2002) gör i sin avhandling *Visans kontinuum. Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekonst*. Mossberg (2002: se till exempel sid. 184) diskuterar olika samstämmigheter mellan ord och ton samt ställer frågan ifall det finns parametrar i samspelet som samverkar till en underliggande ”textlig/musikalisk” eller ”fonetisk/melodisk” idé i en visa.

¹⁰⁴ I cd-skivornas texthäften kan texten vara uppdelad på ett sätt som skiljer sig ifrån eller inte synliggöra den struktur som texten har i själva framförandet.



5.2 INTIMITET OCH AVSTÅND. AUTENTICITETER OCH TILLTAL I EVA DAHLGREN'S ROCKTEXTER

5.2.1. Social autenticitet och Eva Dahlgrens uppkäftiga tilltal

5.2.1.1 ”Jag ger mej inte” (1980)

<p>vers 1 01 Döljer sanningen ja: 02 Säger sånt ja ve:t charmar dej 03 Men du vi har 04 Du vi har hört allt förut</p> <p>05 Djupa vackra o:rd 06 Om så:nt (.) som ja vet 07 i+inte skakar dej 08 Allt för å: 09 Allt för å döva dej en stu:nd 10 M:h::</p> <p>refräng 11 Men du::: ja ger mej inte 12 Du::: ja e fri å säga ne:::j 13 Ja gör som ja vi:ll och lite ti:+ill+l 14 Du slår: (.) å bygger 15 höga hinder 16 mot så:nt (.) som kan 17 krossa: din <i>illu</i>sio:n 18 Om att li:te:::n a+alltid blir sto:r</p> <p>vers 2 19 Gömmer känslorna: ja: 20 Säljer så:nt jag ve:t passar e:r 21 Allt för å: 22 Allt för å leva ännu ett tag</p> <p>23 Me en sargad själ 24 Så (.) så e ja <i>massans</i> träl 25 som ska (.) kittla er 26 För att 27 >Ni ska kunna< (.) <i>drömma</i> er bo:rt 28 A ha:::</p> <p>refräng 29 Men du::: ja ger mej inte 30 Du::: ja e fri å säga ne:::j 31 Ja gör som ja vi:ll och lite ti:+ill+l 32 Du slår: (.) å bygger 33 höga hinder 34 mot så:nt (.) som kan 35 krossa: din <i>illu</i>sio:n 36 Om att li:te:::n a+alltid blir sto:r</p>	<p>Döljer sanningen säger sådant jag vet charmar dig men du vi har hört allt förut djupa vackra ord om sådant jag vet inte skakar dig allt för att döva dig en stund men du jag ger mig inte jag är fri att säga nej jag gör som jag vill och lite till du slår och bygger höga hinder mot sådant som kan krossa din illusion att liten alltid blir stor</p> <p>gömmer känslorna säljer sådant jag vet passar er allt för att leva ännu ett tag med en sargad själ är jag massans träl som ska kittla er för att ni ska kunna drömma er bort men du jag ger mig inte jag är fri att säga nej</p> <p>http://evadahlgren.com/musik</p>
--	---

<p>outro</p> <p>37 Na na na: na na na:</p> <p>38 Na na na: na na na:</p> <p>39 Na na na: na na na:</p> <p>40 Na na na: na na na:</p> <p>41 □Na na na: na na na:□</p> <p>42 □Na na na: na na na:□</p> <p>43 □Na na na: na na na:□</p>	
---	--

Skriven under protest till Schlagerfestivalen 1980 vilket kan höras i texten. Att tacka nej hade jag varken mod till eller något hållbart argument för, bara känslan av jag [!] inte ville. Framträdandet är känt som det suraste i schlagerfestivalens historia, inte ett leende över mina läppar.¹⁰⁵

Så här skriver Eva Dahlgren själv i texthäftet till sin senare samlingsskiva *För minnenas skull* (1992) om ”Jag ger mej inte” (1980), som är den första av tre låtar som analyseras som exempel på ett ”uppkäftigt tilltal” och en form av ställningstagande, social autenticitet (med Fornäs 1994: 168–169 begrepp). Det här är förstås en bland flera nycklar till texten, men speciellt intressant med tanke på mina frågeställningar. Vilken plats har denna låt i processen att göra ”Eva Dahlgren”, den nyligen debuterade Dahlgren som ett par år senare skulle lämna schlagerscenen och börja ge ut mera rockinfluerad musik? ”Jag ger mej inte”, som alltså ursprungligen framfördes vid schlagerfestivalen, finns också med på *Eva Dahlgren* (1980), den andra LP:n som Dahlgren gav ut.

Som en praktisk kommentar kan nämnas att jag parallellt med analysen av ”Jag ger mej inte” introducerar några begrepp och utgångspunkter som är återkommande i mina analyser av Dahlgrens texter. ”Jag ger mej inte” följer nämligen i likhet med andra låtar ett grundmönster som är vanligt i rocktexter och har sin grund i själva rocklåten form. Detaljerna i hur man delar upp sången i olika delar, de benämningar som används för de olika delarna samt hur man markerar de olika textdelarna kan dock variera lite beroende på vilken källa man går till.¹⁰⁶

I mina transkriptioner och analyser tar jag utgångspunkt i den uppdelning av rocktexten som även Hillevi Ganetz (1997: 42–43) beskriver i sin avhandling. ”Jag ger mej inte” består huvudsakligen av två *verser* och en *refräng* som upprepas efter verserna. Här bör man observera att terminologin kan vara lite förvirrande, eftersom man åtminstone i svensk litteraturvetenskap med ”vers” menar en rad i en dikt, medan det som i rocktexter kallas ”vers” i lyriken närmast motsvaras av vad man betecknar som en ”strof”.

Verserna i ”Jag ger mej inte” har huvudsakligen samma uppbyggnad rytmiskt sett, medan

¹⁰⁵ Trots att Dahlgren vid samma tid (till exempel i intervjun med Eriksson 1980) hävdade fördelarna med att skriva låtar på engelska är ”Jag ger mej inte” skriven på svenska, men just i detta fall hade Dahlgren de facto ingen möjlighet att välja sångspråk på grund av eurovisions Schlagertävlingens språkregler. Enligt reglerna vid denna tidpunkt skulle bidragen sjungas på landets modersmål.

ordlydelsen varierar (vilket är typiskt för sångtexter överlag). Refrängen bygger däremot helt på upprepning, både uppbyggnaden och orden är de samma, vilket också är det vanliga åtminstone i Dahlgrens texter, även om små variationer i till exempel ordalydelsen kan förekomma i en del låtar. I många rocktexter finns även ett *intro* (inledande text), dock inte i denna låt. Däremot finns ett *outro*, en avslutande text. Både intro och outro i rocktexter består ofta (men inte alltid) av samma text som refrängen eller en variant av den. I ”Jag ger mej inte” är outro emellertid sjunget men icke-verbalt och består av ett nynnande ”na na na:”. Många rocktexter har också ett så kallat stick, ett avvikande parti som kan vara helt instrumentalt eller ha en text, där oftast både innehåll, uppbyggnad och melodi klart är annorlunda än i verserna och refrängen, vilket ofta ger det en speciell emfas. Något stick finns dock inte i ”Jag ger mej inte”. Låten har alltså en rätt enkel och konventionell struktur, även om den kan ses som något minimalistisk i jämförelse med sådana rocktexter som även har stick och intro samt ofta något flera verser och upprepningar av refrängen.

De olika textdelarna har ofta ansetts ha olika och förutbestämda funktioner i låten, till exempel så att verserna för en berättelse framåt och refrängen snarare sammanfattar sångens centrala idé eller tema och markerar ett klimax.¹⁰⁷ Exempelvis hos sociologen Antoine Hennion (1990: 190–191, 197 och 202–206) knyts sångtextens form och de olika funktionerna hos sångens delar till en syn på sångtexten som formelbunden, begränsad av till exempel musiken och i hög grad anpassad till syftet att behaga publiken. Här kan man dock påminna om att de upprepningar och formelbundna fraser som förekommer i rocktexten även kan knytas till textens villkor som muntlig diktning, till att det ställs andra krav på texten än i skriftliga genrer (vilket diskuterades i avsnitt 4.3.2).

Framförandemässigt läggs småorden ”M:h:::” och ”A ha:::” in i övergångarna mellan vers och refräng i ”Jag ger mej inte”, vilket ger texten en större mjukhet och jämnhet. I de sista raderna sjunger Dahlgren med allt lägre röststyrka så att den sista raden nästan är en viskning. I övrigt innehåller ”Jag ger mej inte” några utdragna ljud och pauser vilket påverkar låtens rytm, men inga mera markerade framförandemässiga aspekter.

¹⁰⁶ Exempelvis i olika guider för låtskrivare, så som den finska musikern Heikki Salos (2006: 64–85) *Kahle-kuningaslaji. Lauluhyriikan käsikirja*, kan man hitta uppdelningssystem och benämningar som delvis skiljer sig från de jag använder i denna avhandling.

¹⁰⁷ Musikern Heikki Salo (2006: 65) beskriver i sin handbok i låtskrivande att intro bland annat har som uppgift att väcka lyssnarens uppmärksamhet, skapa en förväntningshorisont och ge ett smakprov på den värld som låten vill föra lyssnaren till. Till versens uppgifter hör, enligt Salo (2006: 67) att presentera sångens idé i första versen, vidareutveckla den i de senare verserna och avrunda den innehållsmässigt i sista versen. Den del av texten som jag, i enlighet med Ganetz terminologi, har kallat för refräng (som Salo kallar ”kertosaikistö” på finska eller ”chorus”), menar han däremot att ska innehålla sångens centrala idé, eller komplettera, kommentera och summera idén, samt göra reklam för sången och fästa lyssnaren vid den (Salo 2006: 75). Det som jag i likhet med Hillevi Ganetz kallat för stick, motsvarar det Heikki Salo (2006: 80–81) benämner ”bridge” (eller ”väläike” på finska) och dess funktion beskriver han som att väcka lyssnarens intresse, bryta mot dennas förväntningar gällande låtens struktur, föra in en ny synvinkel och skapa en höjdpunkt. Outro beskriver Salo (2006: 84) slutligen som en slutkläm eller ett slags klimax som avslutar låten.

När det gäller just denna låt är det motiverat att undantagsvis också göra en utblick mot det *sceniska* framförandet vid Schlagerfestivalen. Låten är ju specifikt skriven för och förknippas starkt med detta sammanhang. Dahlgren själv refererar, i den tidigare nämnda kommentaren, till framförandet som det suraste i festivalens historia. Dock säger hon i den samtida intervjun med Bengt Eriksson (1980) att ingen fattade att hennes framträdande var en protest. Framförandet, som tv-sändes (Schlagerfestivalen/Melodifestivalen 1980), bekräftar intrycket av den ”sura” Dahlgren; hennes minspel då hon sjunger ”na na na:” påminner ställvis om ett retsamt grimaserande och även i övrigt ser Dahlgren uttråkad, på sin höjd saklig, ut och det stämmer att hon inte ler. Beskrivningen av framförandet fungerar som en utgångspunkt för att ställa de centrala frågorna kring det jag och den Eva Dahlgren som presenterar sig på den sjungna textens olika nivåer. I själva rocktexten, och i framförandet på skiva, finns grimaserna och den uttråkade uppsynen inte med. Men man kan säga att det sceniska framförandet förstärker drag som även finns i den framförda rocktexten på skiva.

Vi ställs i rocktexten inför ett jag redan i låtens titel – ett jag som med titelns ord *inte ger sig*, och här finns redan i första versen ett *tilltal* till ett du. Lyssnaren konfronteras likaså redan i första versen med autenticitetsstatistiken. Jaget säger att hon döljer *sanningen*, säger sådant som tilltalar duet men som vi alla ’hört förut’. Första versen tycks alltså beskriva en situation där jaget i någon mening förstår sig själv genom det hon säger.

Jagets upplevelse av förställning och bedrägeri kan, så som i Hillevi Ganetz (1997: 140) korta karakterisering, kopplas till artistrollen. Ganetz beskriver ”Jag ger mej inte” som en låt ”om modernitetens kyla, om att dölja sina känslor och vem man är [...] som artist i förhållande till sin publik”. Med andra ord kunde första versen läsas som en beskrivning av ett artistjag som döljer sanningen för att kunna framföra de ”djupa vackra ord” som (schlager)publiken antas vilja ha.

Om man ser på texten som helhet förs frågan om jagets autenticitet inför publiken fram på ett kontrasterande sätt i verserna respektive refrängen. Båda verserna formulerar hur jaget eller artisten, uttrycker det som publiken vill ha (underförstått det som är kommersiellt gångbart). Men refrängen innebär en protest mot detta ideal, att jaget tar sig rätten att ’säga nej’ och göra som hon själv vill. Här uttrycks en rebelliskhet, vilket är ett typiskt rockideal, vars rötter kan anas bland annat i den rousseauska författarpose som Meizoz (2010: 84–85 och 93) analyserat. Rockrebellerna som hävdar sin frihet är också traditionellt en manligt kodad roll. Att Dahlgren som kvinna tar på sig denna roll ger det därför en speciell laddning och distanserar henne från den ”snällhet” och ”mjukhet” som rockjournalister ofta hänvisar till då de kritiserar kvinnor för att vara mindre övertygande som rockartister eller mindre autentiska (se avsnitt 3.5.3). Man kan dock infoga att Hillevi Ganetz även anser att Dahlgren i sin låt ”A choice between life and senses” (1984) förhåller sig mera kritisk till den manliga rockrebellerna men senare i ”Mitt liv” (1987) låter rebellen bli en aspekt av det egna fragmenterade jaget. I ”Jag ger mej inte” anser jag dock att Dahlgren på ett mera oproblematiserande sätt idealiserar den manligt kodade rebellpositionen och håller fram den som en roll jaget själv gärna vill kliva in i.

Om man tänker sig att låtens centrala idé uttrycks i *refrängen* (där den rebelliska attityden formuleras) så borde protest och en rebellisk hållning dominera låten. Intrycket blir ändå mera ambivalent och jaget tycks snarare tveka mellan de två hållningar som gestaltas i verserna respektive refrängen. Detta beror delvis på att refrängen inte har en så framskjuten position i ”Jag ger mej inte” som den har i flera andra av Dahlgrens låtar. Framförandet av refrängen är också mera lågmält (mindre pompöst) än i många andra låtar. Röststyrkan ökar till exempel inte nämnvärt. Vissa vokalljud förlängs, vilket ger refrängen en något ökad intensitet, men inte heller detta drag är så påfallande som i låtar där just det stora antalet utdragna vokaler ger refrängen en stark betoning. Refrängen i ”Jag ger mej inte” upprepas dessutom förhållandevis få gånger i jämförelse med flera andra låtar.

Om man följer texten kan man spalta upp formuleringar som syftar dels på den kommersiellt gångbara musikprodukten (det som jaget i refrängen tar avstånd ifrån), dels på en annan konst och konstsyn som jaget innerst inne tycks vilja representera. Den musik som låttextens ”du” och ”ni” vill ha och som jaget påstår sig producera beskrivs i första versen som lögnaktig (”Döljer sanningen”), tilltalande (”charmar dej”, ”Djupa vackra o:rd”), klichémässig (”vi har hö:rt allt förut”) samt bedövande och bekväm (”så:nt [...] som [...] i+inte skakar dej”, ”för å döva dej en stu:nd”). Redan de inledande orden i låten, ”Döljer sanningen” pekar ändå mot ett äkta jag bakom masken, att det *finns* ett sådant, om än dolt för publiken.

Det motsatta idealet för konst, det som jaget själv (innerst inne) representerar, kan också anas mellan versernas rader. Det handlar om en konst som säger sanningen, visar verkligheten som den är och som även kan vara fränstötande och upprörande, väcka upp lyssnaren till verkligheten, ruska om i stället för att ”döva” honom eller henne. Orden uttrycker också en konstnärlig integritet samt ett nyskapande modernistiskt autenticitetsideal (för att tala med Keir Keightley 2001: 138–139). Samtidigt finns antydningar om att den konstnärliga friheten och sanningskravet knyts ihop med en social medvetenhet, en social autenticitet, om man baserar sig på Fornäs (1994: 168–169). Den frihet som jaget verkar längta efter handlar delvis om att få uttrycka sina verkliga känslor, men kan samtidigt förknippas med ett ideal att framföra samhällskritik och öppna publikens ögon även för de mörka sidorna av verkligheten.

Det kunde tolkas så att denna ambition är en motsats till det som anses vara ambitionerna inom populärmusikbranschen, särskilt den schlagerbransch som Eva Dahlgren vid denna tidpunkt representerade. I branschen uppfattas ambitionen vara att reproducera ett optimistiskt budskap om kärlek, lycka och vackra drömmar som blir verklighet. På så sätt kan låten ses som en slags uppgörelse med den image som kommer med rollen som schlagerartist och som deltagare i schlagerfestivalen. Därmed kan låtens tema, motståndet mot den förtryckande och förslavande musikbranschen, också ses som typiskt för rocktexter som gör anspråk på autenticitet och rockkredibilitet (se Eckstein 2009: 245). Det kan till exempel jämföras med Lars Ecksteins (2009: 248) beskrivning av hur Gorillaz-låten ”Feel good Inc.” skapar en position där man *inifrån* popmusikbranschen kritiskt tilltalar en masspublik och samtidigt beskriver sig som ett slags ”offer” för denna bransch.

Refrängen i Dahlgrens låt utgör som sagt mera explicit ett hävdande av den konstnärliga friheten. Det är denna manifestation som får en något större emfas i framförandet än i andra textpartier, eftersom några av vokalljuden i refrängen förlängs. Även lyssnarens reaktion som är våldsamt i sitt utestängande av verkligheten ("Du slå:r" etc.), beskrivs i refrängen. Lyssnaren ("du") vill endast få bekräftad sin illusion, som utgörs av en hänvisning till talesättet "liten blir stor". I detta sammanhang kan ordspråket läsas som en vuxet förnuftig tilltro till att alla i sinom tid blir vuxna och överger sin naivt barnsliga upproriskhet. Att jaget antyder att hon inte vill bekräfta denna illusion innebär en vuxenhetsvägran och en förstärkning av rebelliskheten. Hon vill fortsätta vara "liten" och inte alls bli stor, och därmed hålla fast vid sin utanförposition – i likhet med Pippi Långstrump som inte vill "bliva stur". Detta kan jämföras med Keightleys (2001: 124) påpekande att ungdomen, som rocken ursprungligen talade till, just i rocksammanhang ofta framställts som autentisk i jämförelse med vuxna.

Även i refrängen kan man spalta upp de egenskaper som utmärker de olika ambitionerna, och som ställs emot varandra i låten (god konst och dålig men säljande underhållning). Refrängen talar explicit om jagets ambition, som kan associeras med den goda konsten, som innebär att jaget, artisten, tar sig friheten att uttrycka vad hon själv vill och ta avstånd från populära uppfattningar. Det handlar inte enbart om att berätta ärligt om hur världen ser ut, utan texten formulerar också ett ideal att vara ärlig mot *sig själv* och uttrycka det man verkligen tror på. Också motsatsen, det som jaget åtminstone i sitt inre kämpar eller protesterar emot, kan anas bakom raderna i refrängen: den underhållning där artisten tvärtom bejaktar publikens och marknadens förväntningar.

Liksom i första versen beskrivs låtproduktionen i andra versen ur artistens perspektiv. Men här skildras den på det mera personliga planet; hon är tvungen att dölja sina verkliga känslor och hennes motiv är att "leva ännu ett tag". I andra versen ersätts också första versens "Säger sånt" av "Säljer så:nt". Verbet "Säljer", liksom motivet att "leva ännu ett tag", pekar båda på det kommersiella intresset som ligger bakom musikproduktionen, även om den senare formuleringen inte för tankarna till en storsäljande artists beklännelser, utan snarare handlar om att slita (sjunga) för brödfödan. I detta sammanhang beskriver artisten sin själ som "sargad" och kallar sig "*massans träl*". Hon tycks fungera som en produkt med uppgiften att kittla massorna för att de ska kunna drömma sig bort från den otrevliga verkligheten. Att Dahlgren valt ordet "träl" (vilket ju betyder det samma som "slav") är intressant. Också Eckstein (2009: 249) använder samma begrepp då han beskriver hur gruppen Gorillaz i sin låt "Feel Good Inc." placerar sig själva i rollen som slavar under musikindustrin. Detta kan återknytas till den ambivalens mellan uppkäftighet och medgörlighet som finns i jagets inställning till det populära artistskapet.

Verserna ger ett intryck av ett relativt passivt och maktlöst jag som ställer upp på den givna rollen som kan tyckas stå i motsättning till det rebelliska. Här skapas en uppdelning i ett äkta (rebelliskt) jag och ett falskt jag som anpassar sig till förväntningar. Detta kan jämföras med sociologen Arlie Russell Hochschilds (2012: 194) diskussion kring uppfattningar om ett autentiskt och ett falskt jag (i hans studie bland amerikansk flygpersonal), mot bakgrund av en kommersialisering av känslouttryck. Hochschild diskuterar hur det



”falska” jaget potentiellt kan utgöra ett skydd för det äkta jaget, mot kommersialism och andra yttre krafter, genom att det falska jaget skapar utrymme för det äkta jaget att leva sitt eget liv (se även Gubrium & Holstein 2001: 4–5). I Dahlgrens låt kan man mot den bakgrunden tala om ett falskt, spelat jag, vars funktion är att påminna om det äkta jagets existens.

Om vi åter ser på låttexten mot bakgrund av den konkreta situation där den ursprungligen framfördes och för vilken den är skriven, så står redan det faktum att Dahlgren faktiskt ställde upp i Schlagerfestivalen, trots sin ovan beskrivna motvilja, också i kontrast till beteckningen av låten som en ”protest”. Att ställa upp i schlagerfestivalen har ju uppenbart också fördelar, inte minst möjligheten att bli synlig och mera känd för en större publik. Samtidigt är det onekligen ”sura” framförandet vid festivalen också en slags protest, eftersom det skapar en kontrast mellan det maktlösa textjaget i verserna och den motsträviga, uppträdande artisten på scenen. Protesten skulle också ha blivit mindre synlig om Dahlgren valt att inte alls ställa upp, eftersom festivalen trots allt är ett forum för att föra fram sitt budskap inför en stor publik.

Detta kan också jämföras med Ecksteins (2009: 252–253) Gorillaz-analys. Trots kritiken mot musikbranschen i låttexten står det klart att gruppen knappast direkt lider av möjligheten till kommersiell framgång. Eckstein menar ändå att gruppen lyckas skapa ett nytt sätt att agera som ”author” i populärmusiksammanhang. Också i Dahlgrens fall kan ”Jag ger mej inte” läsas som en dröm om och en åtminstone försiktig strävan efter att skapa en egen röst som konstnär och artist, ett självständigt och autentiskt authorship.

Försöket att protestera mot själva sammanhanget gör frågan om tilltalet i Dahlgrens låt intressant. Läst på en explicit nivå är låten ett exempel på ett negativt och avståndstagande tilltal som inte skapar intimitet utan snarare ett avstånd till det du som (explicit) tilltalas (jämför med diskussionen i avsnitt 4.3.2 och Negus 2011: 617). Vem är egentligen det underhållningssugna ”duet” som jaget i låten riktar sig till med sin (något ambivalenta) protest? Åtminstone på en nivå öppnar ”Jag ger mej inte” en möjlighet att tolka den som direkt riktad från Eva Dahlgren till ett du som syftar på lyssnaren (publiken). Det här innebär dock inte nödvändigtvis att den konkreta lyssnaren verkligen skulle identifiera sig med ”duet”. Tvärtom kan exempelvis ett Dahlgren-fan identifiera sig med ”jaget” eller med Eva Dahlgren, och framför allt med den längtan efter ett autentiskt uttryck som formuleras i rocktexten. Därmed blir låtens explicita ”du” en *annan* (mera fiktiv) lyssnare än den specifika verkliga lyssnaren. Med hänvisning till beskrivningen av framförandet som det suraste i schlagerfestivalens historia kan man ändå konstatera att det just i det här fallet är möjligt att det faktiskt också funnits konkreta lyssnare bland schlagerpubliken som upplevt att ”du” eller ”ni” syftar på dem. Som Keith Negus (2011: 617) varit inne på kan (åtminstone en del av) publiken känna sig direkt adresserad även i ett negativt tilltal.

För exempelvis ett Dahlgren-fan, eller någon som sympatiserar med ett avståndstagande till Schlagerfestivalen öppnas dock en möjlighet till en autenticering av lyssnarens jag, en ”Second person authenticity” (Moore 2002: 220). Autenticeringen sker ändå via en autenticering av artisten och textjaget, en ”first person authenticity” (Moore 2002: 214).

Artisten, liksom textjaget, framstår som åtminstone innerst inne autentiska, drivna av en längtan efter att förverkliga denna inre autenticitet, även om de till synes motvilligt ställer upp på den givna rollen i populärmusik- eller schlagersammanhanget.

Den rebelliska attityden framstår som en norm för vad konsten och musiken kan ha för uppgifter, för såväl jaget själv, för publiken och även på ett samhälleligt plan. I "Jag ger mej inte" skapas ett "jag" som åtminstone längtar efter att vara autentiskt i förhållande till sina lyssnare, även om denna autenticitet innebär att jaget kan uppfattas som avståndstagande, obekvämt och svår. På detta sätt skapas alltså bilden av ett autentiskt "jag", eller en slags autentisk kärna inuti jaget, i texten, genom den process där "jaget" tar avstånd från eller rentav gör uppror mot schlagerbranschens förväntningar. Att motståndet mot det icke-autentiska framstår som något ambivalent, och jaget som bitvis maktlöst och passivt, innebär dock att "Jag ger mej inte" mindre framstår som en protest mot branschens krav. Det som gestaltas är snarare en *dröm* om ett autentiskt artisteri bortom normerna och en skildring av hur svår vägen dit upplevs vara.

Den autenticitet som skapas i texten och framförandet är typisk särskilt för Dahlgrens tidiga produktion (även om Dahlgren också har tidiga låtar som kretsar mera kring känslor och privata relationer). I flera låtar återkommer sanningskravet, kravet på samhällsmedvetenhet, den mörka samhällssynen samt upproret och den rebelliska hållningen. Exempelvis är "Godnattvisa" (1978) en uppmaning att 'vakna upp' i stället för att sova, och att se på verkligheten med vakna ögon. "Guldgrävarsång" (1984) formulerar en dröm om att gräva efter ett annat slags "guld" än det materiella, samt om frihet, medmänsklighet och att förverkliga den egna godheten, ett 'nytt jag'. "Maktstatus" (1982) riktar sig till en makthavare som ställs emot den vanliga mänslikans kamp för tillvaron.¹⁰⁸ Också Peter Nynäs (1997: 124–127) beskriver sannings- och ärlighetskravet samt samhällskritiken hos den tidiga Dahlgren. Han tar även upp den koppling mellan dessa ideal och religionskritiken som ofta finns hos Dahlgren: "Det är det närvarande livet som är viktigt; att vända sig till en dröm eller en himmel är att vända sig bort från jorden och från livet" (Nynäs 1997: 126), något som syns i till exempel Dahlgrens "The sky's got no eyes" (1984). I "Jag ger mej inte" ställs samhällskritiken dock inte emot eskapism i form av religionens drömmar om ett annat liv bortom detta, utan i form av drömmar och illusioner som produceras inom populärkulturen.

Att låten trots detta i så hög grad utgår från jaget och från jagets äkta känslor som en utgångspunkt för ett autentiskt artisterskap, i stället för att fokusera till exempel på någon konkret orättvisa eller annan samhällsfråga, gör också att låten innehåller en spänning mellan det personliga och idealet om en mera ideologisk, samhällsmedveten autenticitet. Detta är också i samklang med receptionen av Dahlgren. Det personliga greppet framstår huvudsakligen som hennes styrka, men ibland också som en potentiell fara, en risk för ett allt för begränsat perspektiv (se avsnitt 3.6.1). Den personliga ingången gör också att en låt som "Jag ger mej inte" egentligen ligger i gränslandet mellan Johan Fornäs (1994: 168–169) 'sociala' autenticitetstyp och det han kallar 'subjektiv autenticitet', en

¹⁰⁸ Texterna till alla dessa låtar finns publicerade i Dahlgrens bok *För att röra vid ett hjärta* (2000).

autenticitet som snarare bygger på ett personligt uttryck som uppfattas som äkta. Detta komplicerar bilden av rockmusikens autenticitetstyper och genreflora. Dahlgren skapar en social autenticitet som baserar sig på och utgår från subjektet, jaget. Det här behöver ändå inte ses som en direkt motsättning. Också i 1970-talets progressiva musik finns det, enligt Alf Arvidsson (2010: 30), låtar som är mera introspektiva, där tonen inte är direkt agiterande utan mera vänder sig inåt mot jaget. Detta jag framstår som en sökare eller filosof och ger samtidigt lyssnaren möjlighet till identifikation med jaget.

Eftersom rocktexten alltid också är en av de platser där artisten skapar bilden av sig själv ser jag ”Jag ger mej inte” som en spegling och ett ställningstagande (eller avståndstagande) exempelvis till förväntningar knutna till eurovisionsschlagern och till Dahlgren i egenskap av schlagerartist. Denna uppgörelse kan också läsas som ett motstånd mot en könsnorm, en norm för hur en kvinnlig artist förväntas bete sig: glatt tillmötesgå publikens förväntningar på underhållning). Den roll Dahlgren intar kan nämligen jämföras med den prototypa rockrebellen, som åtminstone traditionellt ofta uppfattats som manlig. Dahlgren för därmed också in den ”traditionella” rockens konventioner i schlagern: ett romantiskt konstnärsideal, rebellen som går sin egen väg.

Dahlgren förebådar alltså sitt eget avsteg från schlagern, till förmån för rocken, och omformar sin egen artistroll i enlighet med traditionella konventioner för ’riktig rock’. I mitt pressmaterial finns också flera exempel på senare intervjuer där Dahlgren beskrivit hur hon gjorde upp med schlagerartistrollen för att kunna skapa sig en position som en mera självständig artist på egna villkor.¹⁰⁹

Budskapet i ”Jag ger mej inte” är också (även läst utanför det konkreta eurovisionssammanhanget) i enlighet med den ännu progginfluerade tidens ibland rätt normativa krav på ställningstaganden, samt med en tidstypisk kritik mot konst som inte tar ställning eller engagerar sig samhälleligt. I Dahlgrens fall handlar idealet att ta ställning dock om en protest mot den marknad som i själva verket föder henne, eftersom hon verkar inom den kommersiella musikbranschen och ger ut sina skivor på kommersiella skivbolag. Låtens ideal och kritiken mot de kommersiella intressena kan, i enlighet med en av populärmusikbranschens grundläggande paradoxer och betraktade i kontexten av sin tid, ses som allmänt utbredda, populära och därmed även ”säljande”.

Sammanfattningsvis kan man säga att ”Jag ger mej inte”, mot bakgrund av Dahlgrens övergång från schlager till mera rockinfluerad populärmusik som står för dörren, markerar eller förebådar en vändpunkt i Dahlgrens karriär. Den utgör exempel på en låt som aktivt *gör* något med (förändrar) och tar ställning till bilden av ”Eva Dahlgren”. Den bygger på en traditionell tro på ett autentiskt jag innerst inne, ett jag som uttrycks på ett sätt som är

¹⁰⁹ Dahlgren har till exempel berättat om sin start som artist i schlagerbranschen, hur hon upplevde att skivbolaget och andra aktörer tog över och försökte omforma henne till en schlagerartist, om att hon anpassade sig men så småningom började hitta sin egen stil och göra egna val som artist (se till exempel Olsson 1991 och Andersson 1991). Samtidigt kan man tillägga att Dahlgren senare visserligen tonat ner sin kritik mot schlagerfestivalen, och sett med mera humor på sin ungdomliga protest (se till exempel Eman 1989, Björkman 1989 och Rödin 1995 i mitt pressmaterial).

konventionellt inom rocken, och som öppnar en möjlighet för lyssnaren att identifiera sig och autenticera sig. Låten bygger också på en traditionell tro på att det finns en äkta kärna i jaget, även om det är hotat av de krav på anpassning som ställs på den kommersiella musikmarknaden.

5.2.1.2 Tårar över jord (1989)

<p>intro</p> <p>01 (@U:::@)</p> <p>vers 1</p> <p>02 Se de som de ä:r ((metallisk, monoton röst))</p> <p>03 se de som de ä:r</p> <p>04 du kan blunda</p> <p>05 när du drömmer</p> <p>06 men >e du< (.) vaken</p> <p>07 e: du hä+ä:r</p> <p>08 mitt i livets hjärta:</p> <p>09 du kan aldri</p> <p>10 glömma me+ej</p> <p>11 så lã:nge du lever ((intensivare))</p> <p>12 FÅR DU LE:VA</p> <p>13 ME ME:J EJ:</p> <p>vers 2</p> <p>14 Människan e ond ((metallisk, monoton röst))</p> <p>15 å människan e god</p> <p>16 de kan du inte acceptera</p> <p>17 så du (.) ser en annan jo+ord</p> <p>18 i andra dimensione:r</p> <p>19 en tro på nästa li:v</p> <p>20 men kan du se</p> <p>21 i svältens ögon</p> <p>22 å säja ((intensivare))</p> <p>23 DU FÅR FLER LI:+IV</p> <p>refräng</p> <p>24 TÅRAR ÖVER JO:+O+ORD</p> <p>25 EN MÄNSKAS VÅ:::RMA: BLO+OD</p> <p>26 SOM TÅ:RAR Ö:::VER JO:::+ORD</p> <p>vers 3</p> <p>27 Se de som de ä:r ((metallisk, monoton röst))</p> <p>28 >se de som< de e: (.) här</p> <p>29 vä:lfärdens nycker</p> <p>30 dödar hä:+är</p> <p>31 en för dina drömma+ar</p> <p>32 en för var minu+ut</p> <p>33 se i deras ögon</p> <p>34 säj ((intensivare))</p>	<p>Se det som det är</p> <p>du kan blunda när du sover</p> <p>men är du vaken är du här mitt i livets hjärta</p> <p>du kan aldrig glömma mig</p> <p>så länge du lever får du leva med mig</p> <p>människan är ond</p> <p>människan är god</p> <p>det kan du inte acceptera så du ser en annan jord i andra</p> <p>dimensioner</p> <p>en tro på nästa liv</p> <p>men kan du se i svältens ögon och säga</p> <p>du får fler liv</p> <p>tårar över jord</p> <p>en människas varma blod som tårar över jord</p> <p>se det som det är</p> <p>se det som det är här</p> <p>välfärdens nycker dödar här</p> <p>en för dina drömmar</p> <p>en för var minut</p> <p>se i deras ögon</p>
---	--

<p>35 (>LIVET TAR ALDRI< SLU+UT)</p> <p>vers 4</p> <p>36 Tröst (.) för din rä:dsla ((hård röst))</p> <p>37 >men de< tröstar inte dom</p> <p>38 >hur mycke< e ditt ego värt</p> <p>39 när världen vänder sej om</p> <p>40 å säger</p> <p>41 e: du här för något</p> <p>42 så e: du här för o+oss</p> <p>43 å de REGNAR ÖVER JORDEN ((intensivare))</p> <p>44 DE RE::GNAR Ö:VER OSS</p> <p>refräng</p> <p>45 (TÅRAR ÖVER JO:+O+ORD</p> <p>46 EN MÄNSKAS VÅ::RMA: BLO+OD</p> <p>47 SOM TÅ:RAR Ö::VER JO::+ORD)</p> <p>stick</p> <p>48 @om (.) människan (.) glömde ((ljusare röst))</p> <p>49 evigt liv (.) i s:alighe::t</p> <p>50 om liv till slut</p> <p>51 >fick bli</p> <p>52 liv me slut<@</p> <p>53 försto vi kanske</p> <p>54 allvaret ((intensivare))</p> <p>55 i REGNET (.) Ö:VER (.) O:+OSS</p> <p>refräng</p> <p>56 (TÅRAR ÖVER JO:+O+ORD</p> <p>57 EN MÄNSKAS VÅ::RMA: BLO+OD</p> <p>58 SOM TÅ:RAR Ö::VER JO::+ORD)</p> <p>outro</p> <p>59 (TÅRAR ÖVER JO:+O+ORD</p> <p>60 EN MÄNSKAS VÅ::RMA: BLO+OD</p> <p>61 SOM TÅ:RAR Ö::VER JO::+O+@O::RD@</p> <p>62 TÅ:RAR ÖVER @JOH@(.)+O::RD</p> <p>63 TÅ:RAR ÖVER @JOH@(.)+O::RD</p> <p>64 TÅ:RAR ÖVER @JOH@(.)+O::RD</p> <p>65 TÅ:RAR ÖVER @JOH@(.)+O::RD@)</p> <p>66 ((skrik, ändrad musik))</p> <p>67 (tå:rar över [jor+o:rd</p> <p>68 [tå:rar över jor+o:rd</p> <p>69 tå:rar över [jor+o:rd</p> <p>70 [tå:rar över jor+o:rd)</p>	<p>säg</p> <p>livet tar aldrig slut</p> <p>tröst för din rädsla</p> <p>men det tröstar inte dom</p> <p>hur mycket är ditt ego värt när världen vänder sig om</p> <p>och säger</p> <p>är du här för något så är du här för oss</p> <p>och det regnar över jorden</p> <p>det regnar över oss</p> <p>tårar över jord</p> <p>en människas varma blod som tårar över jord</p> <p>om människan glömde</p> <p>evigt liv i salighet</p> <p>om liv till slut fick bli</p> <p>liv med slut</p> <p>förstod vi kanske allvaret i regnet över oss</p> <p>tårar över jord</p> <p>en människas varma blod som tårar över jord</p> <p>http://evadahlgren.com/musik</p>
---	---

”Tårar över jord” är den inledande låten på Dahlgrens skiva *Fria Världen 1.989* (1989) och utgör ett andra exempel på hur tilltalet i en rocktext kan förhålla sig kritisk till ett ”du”, även om jaget inte framstår som lika rebelliskt eller potentiellt upproriskt som i det föregående låtexemplet. I denna låt finns ett tydligare socialt samvete eller en uttryckt medvetenhet om lidandet i världen. Vid den tidpunkt som låten representerar är frågor om politiskt ställningstagande och politik också mera synliga i mitt pressmaterial (se avsnitt 3.4.1). Det gäller särskilt ett par år före *Fria Världen 1.989*-plattan utkom då Dahlgren är aktuell med sitt engagemang i ANC och en resa till Afrika i samband med det (se till exempel Persson 1986, Westö 1987 och Mortensen 1987). Denna tidskontext gör det intressant att se på den sociala autenticiteten i en samtida rocktext. Samtidigt som det politiska ställningstagandet får en del uppmärksamhet i pressen, så har Dahlgren själv vid samma tid mera betonat sin roll som *konstnär*, snarare än som politisk pamflettsångare, och tagit avstånd från ”glättigheten” eller det underhållsinriktade i branschen (se till exempel Mortensen 1987, Werkelid 1989 och Eman 1989).

”Tårar över jord” fortsätter delvis i samma spår som ”Jag ger mej inte” och behandlar temat samhälleliga och globala problem kontra likgiltighet. Också om man ser på Dahlgrens andra texter till exempel vid den tidpunkt då ”Tårar över jord” skrevs, förekommer likgiltighet, maktmissbruk och kommersialism kontra medmänsklighet och rädda världen-budskap. Exempelvis i ”Skeppet” (1987) uttrycks ett fredsbudskap parallellt med en önskan om att kunna förverkliga det goda och sanna i jaget. I titellåten ”Fria världen” (på samma skiva där ”Tårar över jord” förekommer) beskrivs en utopisk fri värld där jaget får förverkliga sitt jag och sina drömmar, samt får distans till den ”andra världen” där människorna inte förmår mötas av rädsla för varandras ondska.¹¹⁰ Även titeln för den platta som är aktuell här, *Fria världen*, kan läsas som en dröm om en bättre och fri värld.

I ”Jag ger mej inte” var det populärmusikbranschen (eller mera specifikt schlagerbranschen) som representerade det icke-autentiska främlingskapet inför den hårda verkligheten och därigenom ett hot mot det sanna, goda jaget. I ”Tårar över jord” är det främst religionens, särskilt kristendomens, löfte om evigt liv som ställs emot ’verkligheten’. I detta finns en parallell till en del tidiga Dahlgren-låtar som, i enlighet med Peter Nynäs (1997: 124–127) beskrivning, också ställer religionen och sanningsidealet emot varandra. Denna religionskritik innebär att en himmel och ett liv efter detta ses som synonymt med att vända sig bort från jordelivets här och nu. Detta är i enlighet också med Hillevi Ganetz (1997: 143 och 193) beskrivning av ”Tårar över jord” som ”en text om livets ändlighet och nödvändigheten i att verka för det goda här och nu”.

Låten inleds av ett utrop som fungerar som ett slags kort intro. Därefter följer fyra verser, ett stick och ett outro. En mycket kort refräng upprepas mellan andra och tredje versen, mellan fjärde versen och låtens stick och slutligen efter sticket. Det här innebär att verserna ett och två, samt tre och fyra sjungs direkt efter varandra, utan refräng emellan. Att refrängen upprepas relativt få gånger och dessutom är kort gör att den även

¹¹⁰ Se texter till dessa låtar i Dahlgren 2000, *För att röra vid ett hjärta*.

i denna låt har en mera undanskymd betydelse om man jämför med Dahlgrens rocktexter överlag. Dock får den lite mera intensitet än refrängen i "Jag ger mej inte" på grund av att Dahlgren sjunger den med större röststyrka. Röststyrkan tilltar redan i slutet av verserna, vilket förebådar refrängens klimax. I transkriptionen kan man också notera att refrängen innehåller flera betonade och förlängda vokalljud (till exempel i "Ö::VER JO::+ORD"), vilket ytterligare ökar intensiteten. Låten avslutas därtill av outrot som består av en förlängd och varierad upprepning av refrängen.

Det repetitiva på olika nivåer i texten är ett typiskt drag för rocktexter, trots att upprepningar givetvis förekommer också i till exempel lyrik. Detta syns särskilt i refrängen vars repetitiva karaktär och klimax kontrasteras mot de "tråkigare" verserna (jfr. till exempel Hennion 1990: 190).¹¹¹ Upprepningarna av refrängtexten i "Tårar över jord" innebär också att orden "TÅRAR ÖVER JO:+O+ORD" (framfört och betonat på varierande sätt) fungerar som en så kallad "hake" eller "hakefras", vilket också är ett typiskt drag i rocktexter. Med en "hake" menas ett element, till exempel en mening eller fras, som upprepas i låttexten. Detta anknyter till rocktextens egenskap av muntlig diktning och de specifika framförandevillkoren. Haken hör till vad Ulf Lindberg (1995: 62) benämner rocktextens 'betydande fragment' och är en nyckelfras som garanterar att låtens centrala innehåll inte går lyssnaren förbi trots att lyssnaren kanske inte uppfattar texten i sin helhet. Haken formulerar i koncentrerad form sångens centrala budskap eller innehåll. Det här behöver inte nödvändigtvis uppfattas så att haken explicit säger vad låten "betyder". Till exempel i "Tårar över jord" är haken mera gåtfull, en laddad fras, som snarare väcker associationer (som i sin tur kan leda lyssnaren mot en tolkning av det centrala budskapet). Tårarna kan associeras med sorg (över medmänniskors nöd) och "jord" för in ett globalt perspektiv, vilket antyder att vi har att göra med en mindre privat sorg, en sorg som tvärtom angår oss alla.

Dahlgren sjunger verserna i "Tårar över jord" till stor del i en hackig rytm, ett intryck som skapas bland annat genom en växling mellan starkt betonade och obetonade stavelser. Dahlgren sjunger dessutom med en hård, metallisk och monoton röst, vilket kan tolkas som ett sätt att med rösten gestalta en form av omänsklighet. Detta skapar ett speciellt intryck i kombination med musiken som är glättigt upptempo. Mot slutet av verserna blir sången intensivare och Dahlgren sjunger med högre röst, vilket gör att sången låter mjukare och "mänskligare".

Tillbakavisandet av verklighetsfrämmande drömmar och fantasier (associerat med religion) till förmån för att erkänna den krassa verkligheten eller sanningen är speciellt tydligt uttryckt i första versens inledande ord, uppmaningen "Se de som de är:", och ett förbud att blunda då man är vaken.¹¹² Liksom i "Jag ger mej inte" kommer autenticitetstematiken därigenom in redan i den första versen. Texten är likaså, även i denna låt, formulerad som ett direkt tilltal till ett "du" och detta "du" blir därför föremål för jagets krav på sanning. Vem detta "du" egentligen syftar på blir också i denna låt något otydligt.

¹¹¹ Se även Heikki Salo (2006: 112–115).

¹¹² Dahlgrens tidiga låt "Godnattvisa" (1978) innehåller samma metaforik.

Ett explicit *jag* finns enbart i första versen, i konstaterandet att duet aldrig kan glömma "me+ej" samt att duet alltid ska "LE:VA / ME ME:J". Dessa rader kan främst ses som hänvisningar framåt i texten, då jaget beskriver sämre lottade medmänniskor som duet tvingas förhålla sig till. Det explicita jaget i första versen verkar representera dessa sämre lottade som duet inte tillåts glömma och som duet måste leva med.

Trots att låten saknar konkreta tids- och platsangivelser kan den som känner till Dahlgrens samtida ANC-engagemang associera till den Afrika-resa som Dahlgren gjorde med andra artister, och som hon berättat om i intervjuer. Denna resa tas upp exempelvis i intervjun med Per Mortensen (1987) där Dahlgren beskriver sin enorma vrede över den verklighet hon såg under resan. I samma intervju säger Dahlgren för övrigt att hennes låt "Skeppet" (1987) är inspirerad av denna resa. "Tårar över jord" handlar ändå inte entydigt om resan, utan är en mera allmängiltig skildring av hur det är att möta mänskligt lidande och nöd.

I andra versen konstateras att duet vägrar se verkligheten i hela sin komplexitet, att "du" inte kan acceptera att människan är både ond och god. Därpå följer en hänvisning till duets tro, en föreställning om en annan jord i andra dimensioner samt en tro på nästa liv (ett liv efter detta), vilket är i enlighet med den religionskritik som Peter Nynäs (1997: 126–127) beskrivit som typisk för Dahlgrens tidiga produktion. Jaget i "Tårar över jord" frågar sig om duet kan se in i den svältandes ögon och ge löfte om ett liv efter detta. Liksom i andra religionskritiska texter av Dahlgren, till exempel "The sky's got no eyes" (1984) samt "Ung och stolt" (1987)¹¹³, framstår drömmen om ett liv efter detta alltså som en förevändning att vända sig bort från det liv som pågår runt omkring en. Refrängen beskriver sorgen över världens tillstånd genom orden "TÅRAR ÖVER JO:+O+ORD". Tårarna kombineras med orden "EN MÄNSKAS VÄRML:RMA: BLO+OD", vilket är en explicit hänvisning till lidande och död i världen.

Tredje versen inleds liksom den första, med en uppmaning att se sakernas tillstånd för vad de är. De därpå följande orden, att välfärdens nycker dödar 'här', kan tolkas som en beskrivning av den västerländska människans skuld; även om man inte är direkt involverad i krig och förstörelse, så innebär välfärdssamhällets livsstil i sig att man 'dödar', genom att resten av världen lämnas åt sitt öde. Duet uppmanas återigen att se in i 'deras' ögon och säga att livet aldrig tar slut. Här ställs alltså löftet om evigt liv åter emot det liv som pågår här och nu. Här omtalas de sämre lottade i tredje person pluralis och inte i jagform, vilket innebär en ändring i perspektivet.

Fjärde versens "Tröst" mot rädslan kan tolkas som en syftning tillbaka på den religion vars löften kan utgöra en medicin mot rädslan för döden. Trösten, i form av löftet om evigt liv, utgör dock ingen tröst för "dom" (de sämre lottade) och deras lidande ställs emot duets narcissism. Texten ställer frågan hur mycket duets ego är värt då världen (eller de sämre lottade i världen) genom sin blotta existens påminner om duets ansvar som

¹¹³ För närmare analys av "Ung och stolt" (1987) samt diskussion av hur religion och andlighet behandlas i Eva Dahlgrens rocktexter, se även min artikel "Andligheten i Eva Dahlgrens rocktexter" (Biström 2005). De Dahlgren-texter jag nämner kan ses till exempel i Dahlgren 2000, *För att röra vid ett hjärta*.

medmänniska. Mot slutet av versen sker en glidande övergång till refrängen, eftersom de sista raderna i versen tar upp den metafor som refrängen byggs upp av, tårarna som regnar över jorden och över alla människor, över 'oss'. Här antyder "vi"-formen ett kollektivt ansvar.

Sticket återknyter igen till religionskritiken. Texten uttrycker här en förhoppning om att livet till slut fick bli "liv me slut" och att vi kunde glömma hoppet om ett evigt liv, eftersom detta kunde få oss att inse allvaret i det regn som faller över oss. Också i sticket verkar budskapet vara att det är religionens löften om evigt liv som ligger bakom likgiltigheten inför lidandet i världen. Största delen av sticket sjungs med en betydligt ljusare och lägre röst, en skarp kontrast till den ömsom metalliska, ömsom intensiva och uppfordrande rösten i verserna och refrängen. I slutet av sticket blir rösten åter intensivare och övergår sedan i refrängens och outrots upprepningar av refrängens ord – till en början likaså intensivt. Mot slutet kommer åter en kontrast och de sista raderna sjungs mycket ljusst och ganska långsamt.

Om man jämför låten med "Jag ger mej inte" är det uppenbart att kopplingen till Dahlgrens verkliga artistroll eller person inte är lika konkret i "Tårar över jord". Men låten är ändå av betydelse i förhållande till Dahlgrens skapande av "Eva Dahlgren". Redan att den tematiskt anknyter till flera andra texter i Dahlgrens produktion och framför ett budskap som är återkommande hos Dahlgren, gör att den kan ses som ett slags meddelande som uttrycker sådana värderingar och ideal som hon vill representera och skriva in i sitt artisterskap. Dessa värderingar kan också förknippas med autenticitet, så som politiskt ställningstagande, realism och ett krav på sanning. En aspekt av skapandet av ett jag i denna låt är att Dahlgren uppträder som ett slags vittne eller taleskvinna för de sämre lottade i samhället eller världen.

Om vi ser på det röstliga framförandet i låten i förhållande till dessa budskap så kan den "metalliska" och därmed omänskligt klingande röst som förekommer i delar av låten tolkas som uttryck för en kyla och brist på mänsklighet. Denna röst kombineras med, men skär sig också mot den glättiga musiken som kan tolkas som en gestaltning av en sorglös men också likgiltig hållning. Omänskligheten kan förknippas med den ovilja att se världens problem som texten beskriver. Den glättiga och optimistiska popmusiken bildar på så vis en fond mot vilken låtens budskap uttalas, och detta kan läsas som att popmusiken i någon mån (också i denna låt) får fungera som en symbol för likgiltighet och yta.

Då sången mot slutet av första versen intensifieras och rösten blir högre och mindre monoton finns det samtidigt på textens innehållsplan en påminnelse om medmänniskornas nöd. Samma kombination av intensivare sång och en påminnelse om de sämre lottade, ibland även i kombination med en allmän summering av budskapet i låten, skapas också i slutet av de senare verserna. Intrycket blir att den monotona "maskinaktiga" rösten blir mera intensiv och mänsklig, vilket kan läsas som ett uttryck för en mera "autentisk" inlevelse som bryter fram. Den ljusare, lägre rösten som förekommer i sticket, och som ger ett mera eftertänksamt intryck, förstärker en känsla av att det som formuleras i sticket

är en *dröm*, en förhoppning om en bättre värld.

Kombinationen av det mörka och det glättiga kan också förknippas med Dahlgrens samtida rocksyn, nämligen hennes uppfattning att rock ska vara konst och mera än bara underhållning. Till exempel i intervjun med Per Mortensen (1987) säger Dahlgren inte bara att hon med sin musik vill göra konst, utan också att hon inte vill ge politiska svar i sina låtar, utan snarare stimulera fantasin och tanken (se även till exempel Werkelid 1989, Eman 1989 och Björkman 1989). I både denna och andra intervjuer är det just det glättiga i rockbranschen som Dahlgren tar avstånd från. Utifrån idealet om rock som mångtydig konst kan man säga att Dahlgren har lyckats i ”Tårar över jord”, i det avseendet att hon inte ger några politiska svar (och egentligen inte heller tar upp någon konkret politisk fråga), utan snarare arbetar med associationer och ord. Dahlgrens authorship betonas genom detta konstnärliga anspråk. Men samtidigt finns ändå ett budskap i låten. Låten talar till det sociala samvetet och innebär en uppmaning att bry sig.

Tilltalet i ”Tårar över jord” är, till skillnad från det i ”Jag ger mej inte”, snarare uppfordrande eller anklagande än upproriskt. Även om texten inte explicit beskriver pop- eller musikbranschen och relationen mellan artist och publik, kan ”du” även här ses som en syftning på den popkonsument som önskar lättsmält underhållning, en representant för den massa som blundar inför lidandet i världen. Den konkreta lyssnaren behöver ändå inte, lika lite som i ”Jag ger mej inte”, alls identifiera sig med detta ”du”, utan kan i stället identifiera sig med jaget eller Eva Dahlgren, och med det sanningsbudskap och den därmed sammanhängande autenticitet som sången gestaltar. I så fall kan låtens explicita du tolkas som en fiktiv representant för den likgiltiga massan. På ett liknande sätt kan även denna låt fungera autenticerande med Allan Moores (2002) begrepp och även här erbjuds lyssnaren en möjlighet till autenticering, *genom* autenticeringen av artisten, i egenskap av autentisk figur som lyssnaren kan identifiera sig med.

”Tårar över jord” öppnar dock även en möjlighet till en mera självreflekterande läsning. I fjärde versen och sticket övergår Dahlgren till att använda vi-form (vi, oss) då hon beskriver regnet som faller över oss alla, och hur vi borde förstå allvaret i detta. Det här markerar att lidandet i världen skapar en gemensam skuld och att också jaget har del i skulden. Låtens explicita ”du” kan läsas som en syftning på en aspekt av såväl jaget själv som lyssnaren. Den som ”talar” i låten och framför budskapet om att öppna ögonen för lidandet kan ses som en annan, mera moralisk aspekt av jaget. Även i en sådan läsning *finns* samtidigt den goda autentiska aspekten av jaget som kan kopplas till ”Eva Dahlgren” och som öppnar möjlighet för lyssnarens identifikation och autenticering. Här öppnas också ett hopp om något bättre, tack vare möjligheten att förstå allvaret och ta ansvar.

De självblottande och personliga känslouttryck som är centrala för ”autenticiteten” i delar av Dahlgrens produktion och som är återkommande i mediebilderna av Dahlgren har här en mera sekundär betydelse. ”Tårar över jord” ger uttryck för en mera entydig ’social autenticitet’ i Fornäs (1994: 168–169) termer, jämfört med ”Jag ger mej inte”. Låtens tilltal kan också tolkas som explicit ställningstagande på ett sätt som i rocksammanhang vanligen inte förknippas med kvinnliga artister, vilket gör att Dahlgren väljer ett tilltal



som avviker från huvudmönstret för kvinnliga singer-songwriters texter.

Den självkritik som låten förmedlar kan även diskuteras i relation till Dahlgrens artistroll. Beskriver hon sig i själva verket som en representant för den ytliga och glättiga popindustrin som reproducerar yta, narcissism och drömmar, i stället för att ”Se det som det är” eller säga sanningen? Jagets uppdelning i två ”jag” kan kopplas till en gränsdragning mellan artistens ytliga roll men också ett potentiellt, mera autentiskt jag bakom, som vänder sig emot sin egen roll och kritiserar den. Om man sätter detta i relation till Dahlgrens verkliga artistroll kan man säga att problematiken tycks vara delvis den samma som i den tidigare analyserade ”Jag ger mej inte”. Detta trots att Dahlgren för flera år sedan lämnat schlagerscenen och rör sig inom genrer där samhällskritiska teman och en rebellisk eller kritisk hållning är mera i linje med genrekonventionerna. Artistens autentiska inre jag framstår fortfarande som hotat, på ett sätt som också kan jämföras med Hochschilds (2012: till exempel 194) tidigare refererade diskussion om det autentiska versus det falska självet. En skillnad i förhållande till Dahlgrens tidigare låt är dock att ”Tårar över jord” inte beskriver några direkta yttre hinder för att säga sanningen, så som den populärmusikaliska genren eller musikbranschens krav. Jaget är alltså mindre maktlöst och tycks trots allt vara fri att uttrycka sin kritik i låten.

Kluvenheten mellan artistrollen och en antydd autentisk kärna bakom denna kan också jämföras med Karin Strands (2003: 79–80) påpekande att spänningarna mellan privat och offentligt eller äkta och poserade är centrala för marknadsföringen av artister och deras musik. Enligt Strand verkar dessa ofta genom att ge ledtrådar till artistens förment privata jag och därmed utnyttja suget efter den verkliga människan utanför scenen. Dahlgren gestaltar med andra ord ett (artist)jag som längtar efter att bryta igenom masken och leva ut sitt autentiska jag inför duet eller publiken. Men i själva verket är masken, lika väl som sprickorna i masken (antydning om det äkta jaget bakom), helt avgörande för att hon ska fortsätta att attrahera publiken och kittla lyssnarnas längtan efter den äkta Eva Dahlgren. Detta är i enlighet med Ulf Lindbergs (1995: 47) syn att en förutsättning för hela skådespelet är att den verkliga personen aldrig helt låter sig greppas och att just föreställningen om det oåtkomliga äkta ”jaget” håller publikens begär vid liv.

I ”Tårar över jord” kan man säga att Dahlgren fortsätter i de spår som, lite trevande, stakas ut i ”Jag ger mej inte”. Jaget – och Eva Dahlgren – finns också här, om än mellan raderna. ”Tårar över jord” är inte lika avgörande i ett mera aktivt görande. Men den fungerar bekräftande i förhållande till en bild av den autentiska Eva Dahlgren som får sina konturer i ”Jag ger mej inte” och som vid denna tidpunkt (år 1989) börjar vara relativt etablerad. I rocktexten finns också den underliggande tron på en äkta och god kärna i jaget som potentiellt kan förverkligas. Det autentiska jaget framstår alltså som en möjlighet snarare än som något redan förverkligat. Autenticiteten förverkligas ändå på sätt och vis, men genom en självreflekterande strävan efter autenticitet.

5.2.1.3 ”Rik och ökänd” (1999)

<p>intro</p> <p>01 u::: u::: u+u:: 02 >du du du du< 03 je: ɔje:ɔ</p> <p>vers 1</p> <p>04 ja går en upplyst väg 05 det är nåt varligt i mitt steg 06 ja har en korv mitt upp på huvudet 07 och fast ja skäms mej röd 08 den e mitt (.) levebröd 09 tills någon (.) släcker ljuset</p> <p>10 (>v:arför dölja 11 alla vet ju 12 ja andas djupt 13 å skriker rakt ut<)</p> <p>refräng</p> <p>14 (HÅ:R E:+E JA: 15 RI:K Å:+Å Ö:KÄND 16 HÅ:R E:+E JA: 17 Å DET FINNS I:NGET SVÅ:RA:RE ÄN 18 HÅ::LLA HU:VET HÖGT Å: LE)</p> <p>19 du du 20 ((stönande))</p> <p>vers 2</p> <p>21 svt å teve tre 22 hänt expressen fullt av spel 23 firma >drömma glömma< ab 24 ja e en del av de: 25 ja e djävulens lilla smed 26 som >kysser svetten< från din panna</p> <p>27 (>inga journalister 28 inga artister 29 det finns ingen som rapar 30 om de inte e business<)</p> <p>refräng</p> <p>31 (HÅ:R E:+E JA: 32 RI:K Å:+Å Ö:KÄND 33 HÅ:R E:+E JA: 34 Å DET FINNS I:NGET SVÅ:RA:RE ÄN 35 HÅ::LLA HU:VET HÖGT Å: LE)</p> <p>stick</p> <p>36 <ja surfar jo:rden runt på (.) internet> 37 (@la: la lala la: [la:@) 38 [<min bild har tusen</p>	<p>jag går en upplyst väg</p> <p>det är något varligt i mitt steg</p> <p>jag har en korv mitt upp på huvudet</p> <p>fast jag skäms mig röd</p> <p>den</p> <p>är mitt levebröd</p> <p>tills någon släcker ljuset</p> <p>varför dölja</p> <p>alla vet ju</p> <p>jag andas djupt</p> <p>och skriker rakt ut</p> <p>här är jag</p> <p>rik och ökänd</p> <p>här är jag</p> <p>och det finns inget svårare än hålla huvudet högt</p> <p>och le</p> <p>SVT och Tv 3 Hänt Expressen</p> <p>fullt av spel</p> <p>firma Drömma&Glömma AB</p> <p>jag</p> <p>är en del av det</p> <p>jag är djävulens lilla smed som kysser svetten från din panna</p> <p>inga journalister</p> <p>inga artister</p> <p>det finns ingen som rapar</p> <p>om det inte är business</p>
--	--

<p>leenden men (.) inte ett</p> <p>39 ☐e nära ett</p> <p>40 en ro:s: (.) är en ro:s: (.) är en ro:s: (.) är en☐></p> <p>vers 3</p> <p>41 ja skulle va: din tröst</p> <p>42 ett konstens varma bröst</p> <p>43 en sanning <i>du</i> fick välja</p> <p>44 men de e utsålt fulla hus</p> <p>45 å en cirkusclown går ut</p> <p>46 å sitter mållös me er andra</p> <p>47 (>vi säljer pepsi cola dammsugare bilar</p> <p>48 å: min <i>gud</i></p> <p>49 såg ja inte jesus gå förbi här<)</p> <p>refräng / outro</p> <p>50 (HÅ:R E:+E JA:)</p> <p>51 (här e: ja:+a+ [a])</p> <p>52 [(RI:K Å:+Å Ö:KÄND)</p> <p>53 (här e: ja:+a+ [a])</p> <p>54 [(HÅ:R E:+E JA:)</p> <p>55 (HÅR E: JA:: [+A+A+A+A:A])</p> <p>56 [(Å DET FINNS I:NGET SVÅ:RA:RE ÄN</p> <p>57 HÅ::LLA HU:VET HÖGT [Å: LE)</p> <p>58 [(HÅ:R E: JA:)</p> <p>59 (HÅ::LLA HU:VET HÖGT [Å: LE)</p> <p>60 [(HÅ:R E: JA:)</p> <p>61 (HÅ::LLA HU:VET HÖGT Å: LE)</p> <p>62 dju: dju dju dju:+u</p> <p>64 je je je</p>	<p>jag surfar jorden runt på internet</p> <p>min bild har tusen leenden</p> <p>men inte ett</p> <p>är nära ett</p> <p>en ros är en ros är en ros är en</p> <p>jag skulle vara din tröst</p> <p>ett konstens varma bröst</p> <p>en sanning</p> <p>du</p> <p>fick välja</p> <p>det är utsålt fulla hus</p> <p>en cirkusclown går ut och sitter mållös med er</p> <p>andra</p> <p>vi säljer pepsi cola dammsugare bilar</p> <p>och min Gud</p> <p>såg jag inte Jesus gå förbi här</p> <p>http://evadahlgren.com/musik</p>
--	---

Med ”Rik och ökänd” (1999) kommer vi in på ytterligare en låt som kan jämföras med en ställningstagande social autenticitet (Fornäs 1994: 168–169), i detta fall särskilt genom att den tar avstånd från kommersialismen i musik- och mediebranschen. Tilltalet i låten skapar ett avstånd, men inte så mycket till duet, som i denna låt väldigt tydligt syftar på en lyssnare som tilltalas av en artist, utan snarare till branschens värderingar. Dock finns en viss ironi och en uppgivenhet i tilltalet till duet.

”Rik och ökänd” ingår på *Lai Lai* (1999) den första skiva med egen, nyskriven musik som Dahlgren ger ut efter den långa pausen i det egna musikskrivandet och de (skapar)kriser efter succén med *En blekt blondins hjärta* (1991) och medicirkusen som Dahlgren vittnat om i till exempel mitt pressmaterial (se till exempel Svensson 1995, Ahlborn 1995, Nielsen 1999, Hällsten 1999b och Lindqvist 1999b). Mot denna bakgrund är det motiverat att närmare studera hur autenticitetstemat behandlas i ”Rik och ökänd”, som spelas in under en period som utgör en vändpunkt i Dahlgrens artistskap. Som vi såg i analysen av pressmaterial om Dahlgren innebär *Lai Lai*-skivan i flera avseenden något

nytt i Dahlgrens artistskap. Dahlgren har själv producerat skivan och enligt uttalanden i pressen, medvetet försökt skriva på ett mera direkt sätt (se till exempel Lindqvist 1999b, Hansén 1999, Kjellberg 1999 och Jansson 1999). I en del av pressmaterialet tolkas det nya språkliga idealet och valet att producera skivan själv inte bara som ett led i ett medvetet försök att ta sig ur krisen, utan också som en slags hemkomst till ursprunget och den egna kärnan som person och som artist eller konstnär för Dahlgren (se till exempel Lindqvist 1999b och Jansson 1999).

Delar av musiken och sången i "Rik och okänd" låter ihåligt "slamriga", lite som om sången framfördes inne i en burk. Låten är uppbyggd på ett typiskt sätt och är det första exemplet i mitt material på en text som har såväl verser, refräng, intro och outro som stick. Framförandemässigt finns det en kontrast mellan de "slamriga" verserna och refrängen och av mera känsligt framförda, icke-verbala partier som intro, slutet av refrängen efter första versen och slutet av outro. Texten består av ett icke-verbalt intro och tre verser som alla åtföljs av refrängen, som förekommer i något skiftande varianter. Den sista upprepningen av refrängen fungerar egentligen också som outro då den förlängs och övergår i ett avslutande, icke-verbalt textparti. Textens stick står före tredje versen. I jämförelse med de tidigare analyserade två texterna kan man säga att denna låt har en tydligare hake, nämligen frasen "HÄ:R E:+E JA: / RI:K Å:+Å Ö:KÄND" som upprepas flera gånger i refrängen (som i sin tur upprepas allt som allt tre gånger) och i outro. Därför får refrängen och haken en mera framträdande roll i denna låt än i de tidigare analyserade låtarna.

I första versen beskrivs jagets situation på ett sätt som ganska självklart kan associeras med artistrollen. Jagets väg är "upplyst", vilket innebär att hon står i centrum, belyst av strålkastare, med allas blickar på sin gestalt. Ljuset kunde också ses som symbol för en framgång av nästan överjordisk karaktär. Men denna framgång är förrädisk och tar slut om någon "släcker ljuset". Därför måste jaget gå varligt, och det sägs att hon bär en korv mitt uppe på huvudet. Att bära denna korv på huvudet betecknar en balansakt och antyder även en känsla av att vara uttittad och utlämnad till allmänt åtlöje. I låten gestaltas med andra ord en känsla av skam i samband med rollen som artist och kändis. Ändå är korven på huvudet artistens levebröd och någonting hon måste ta vara på. Ordet "levebröd" antyder även de kommersiella intressen som ligger bakom skapandet i musikbranschen. Rocktexten framställer att det handlar om att förtjäna pengar även om "levebröd" kan uppfattas som ett lite konstigt ordval ifall man läser jaget som Eva Dahlgren, med tanke på att hon vid denna tidpunkt redan gjort stor kommersiell succé och knappast för egen del behöver bekymra sig om sitt dagliga bröd. Detta påminner om hur jaget i "Jag ger mej inte" säger sig göra säljande musik "för att leva ännu ett tag". I slutet av versen frågar sig jaget: ">v:arför dölja / alla vet ju", vilket antyder att det "skamliga" är allmänt känt och att enda sättet att gå vidare är att helt enkelt strunta i att folk ser en och i vad de tycker. Eftersom det inte är någon idé att försöka dölja det alla redan vet, kan jaget ta ett djupt andetag och skrika "rakt ut".

Skamkänslan och korven på huvudet som en bild för att anses märklig, avvikande eller löjlig, kan emellertid också syfta på en mera specifik aspekt av artistskapet, nämligen rollen

som lesbisk artist. Orden ”>v:arför dölja / alla vet ju”, kombinerade med refrängens ”HÄ:R E:+E JA:” bara ett par rader senare, kan även läsas som en bild för att komma ut som lesbisk, vilket Dahlgren gjort inför publik och medier bara några år tidigare.

I refrängen ökar röststyrkan vilket motsvarar den tidigare föresatsen att ”skrika rakt ut”. Refrängen låter också mera dramatisk då flera av vokalljuden förlängs. Detta förstärker även kontrasten mellan versen och refrängen, speciellt då slutet av versen sjungs snabbare än den omgivande texten. Dahlgren sjunger den ovan nämnda frasen som också fungerar som hake: ”HÄ:R E:+E JA: / RI:K Å:+Å Ö:KÄND”. Dessa rader är även ett exempel på ett fenomen som förekommer också i några andra Dahlgren-texter (exempelvis ”Jag klär av mej naken”, 1987, som analyseras senare), nämligen rader som ”här är jag”, ”här står jag” och liknande. Dessa är intressanta i en framförandesituation, eftersom de bekräftar artistens fysiska närvaro samt även kan ses som ett sätt att göra äkthet och antyda ett blottande av det egna jaget. I detta fall anspelas också på nidsbilden av artisten som rik och ökad, vilket ger manifestationen en något ironisk prägel. Men beskrivningen av att hålla huvudet högt och le, det som i sångtexten sägs vara den svåraste utmaningen, formulerar ändå en form av äkthet. Jaget tycks bibehålla sin värdighet och en slags autentisk kärna bakom det stolta skal hon vänder utåt, mot medier och publik. Här kan man återigen påminna om Hochschilds (2012: 194) uppdelning i ett autentiskt och ett äkta jag samt hur det falska jaget kan tillåta att det äkta jaget fortsätter sitt eget liv.

Att jaget refererar till sig själv som ”rik och ökad” kan läsas mot bakgrund av sensationsjournalistiken och den stora, ibland negativa uppmärksamheten kring Dahlgrens person efter succén med *En blekt blondins hjärta*-plattan 1991 och efter att hon kom ut offentligt och registrerade partnerskap med Efva Attling 1995. Också i pressbevakningen av Dahlgren beskrivs vid denna tid problemen med att hantera intresset från mediernas sida (se till exempel Schultz 1999 och Lindström 1999).

I andra versen av ”Rik och ökad” beskrivs mera konkret medievärlden med tv-kanaler och skvallertidningar. Här förmedlas ytliga drömmar och spel som är bortglömda nästa dag. Jaget upplever sig vara ”en del av de:” och beskriver sig som ”djävulens lilla smed”, en gestalt som verkar bära andras ångest genom att själv vara den alla tittar på. Också denna vers beskriver dessutom kommersialismen i nöjes- och mediebranschen: ”det finns ingen som rapar / om de inte e business”. I detta sammanhang kan man notera att hänvisningen till Eva Dahlgrens egen artistroll är speciellt stark eftersom texten placerar händelserna i en svensk kontext med namn på svenska tv-bolag eller -kanaler (”svt”, ”teve tre”) och svenska kvälls- eller nöjestidningar (”hänt”, ”expressen”).

Sticket, som står efter den påföljande refrängen, bryter helhetsintrycket och innehåller ett mera filosofiskt resonemang om tecknens eller bildernas betydelse. Jaget rör sig obehindrat runt jorden, på Internet, och finner också sin egen bild. Denna bild har ”tusen leenden”, vilket antyder att hon i själva verket ser flera olika bilder, men utan att bli nöjd. Jag läser detta som en syftning på helt konkreta bilder av artisten själv till exempel just på nätet, och i mera överförd betydelse de föreställningar om henne som förekommer i medier. Orden ”men (.) inte ett [av leendena] / ðe nära ett” tycks gestalta en upplevelse

att inte finna en bild som låtens jag känner igen sig i och som speglar det autentiska jaget. Också den här tematiken finner man en motsvarighet till i mitt pressmaterial från samma tid, där Dahlgren i intervjuer beskriver att hon inte kände igen sig i den bild av henne som kablades ut i medierna vid denna tid. I pressmaterialet framstår det som att hon i mötet med dessa bilder riskerar att fjärmars från kärnan i sig själv. Exempelvis i den gemensamma intervjun med Dahlgren och den yngre kvinnliga artisten Robyn kommenterar Dahlgren hur man som artist kan fastna i bilderna av sig själv (Nielsen 1999). Både rocktextens och intervjuernas framställning pekar här mot både ett autentiskt jag som trots allt *finns*, innerst inne i jaget och som potentiellt kunde nås, men också på hur detta autentiska jag döljs under andra föreställningar och bilder och därför framstår som hotat av fragmentering.

Den sista raden i sticket ”en ro:s: (.) är en ro:s: (.) är en ro:s: (.) är en” är en tydlig allusion på ett känt citat av den amerikanska författaren Gertrude Stein, som ursprungligen förekom i en rad i Steins dikt ”Sacred Emily” i samlingen *Geography and Plays* (1922). Förutom att Gertrude Stein hade ett livslångt förhållande med författaren Alice B. Toklas, och därmed framstår som en känd lesbisk förebild (vilket kan knytas till komma ut-tematiken i rocktexten), så förstärker den litterära referensen också Dahlgrens poetiska eller litterära image. Steins dikt inleds med orden ”Rose is a rose is a rose is a rose”. Raden kan tolkats (och har tolkats) på olika sätt och i olika betydelser¹¹⁴, men en möjlighet är att läsa den som ett ställningstagande för att rosen, eller tinget, får vara sig själv i poesin, behålla sin ursprungliga betydelse och inte behöver stå som metafor eller symbol för något annat. Denna tanke är förenlig med det språkliga ideal (enkelhet, direkthet) som Dahlgren hävdade i intervjuer i samband med att *Lai Lai*-plattan utgavs. I detta ligger också en föreställning om autenticitet genom en direkthet i det språkliga uttrycket; upplevelsen och tinget i sig kan enligt en konventionell syn uppfattas som mera autentiska än det ord eller tecken som representerar upplevelsen eller tinget.

Raden i Dahlgrens låt är avhuggen rent språkligt, men eftersom ordet ”ros” ersätts av en musikalisk effekt i slutet av raden skapas ändå en mening; den ordlösa musiken kan ses som en symbol för *upplevelsen* av en ros, det som rosen egentligen är. Raden känns också som en kommentar till en tidigare Dahlgrenlåt: ”När en vild röd ros slår ut doftar hela skogen” (1995). I den låten har rosens namn samma doft som själva rosen, vilket innebär att det språkliga tecknet och det betecknade tinget smälter samman. I ”Rik och ökad” råder det motsatta förhållandet; bilden eller tecknet är inte en ros, utan orden framstår som tomma på verkligt innehåll. Det språkliga ideal som Dahlgren hävdade kring utgivningen av den aktuella *Lai Lai*-skivan finns också mera explicit uttryckt i en

¹¹⁴ Samma rad ur Steins dikt förekommer också inom populärmusikens område åtminstone i Aretha Franklin-låten ”A rose is still a rose” (skriven av Lauryn Hill). Låten, som finns på Franklins skiva *A rose is still a rose* (1998), innehåller ett feministiskt budskap att kvinnans öde inte beseglas av den olyckliga kärleken till en man. Här används raden mest som en bild för att låtens kvinnliga du i någon mening har sin oskuld och värdighet intakt, trots att hon svikits av den man hon älskar: ”Cause a rose is still a rose/Baby, girl, you’re still a flower/He can’t lead you and then take you/Make you and then break you/Darlin’, you hold the power”.

annan låt på skivan, nämligen ”Kött och blod” (1999). Där framställs ordlösheten och upplevelsen, eller något sinnligt, som det främsta idealet, och blir därmed ett föredöme också för orden.

I tredje versen av ”Rik och okänd” beskrivs relationen mellan konstnärskap och artistskap. Konst ställs emot underhållning då ”jaget” berättar om sin forna dröm om att vara ”ett konstens varma bröst” och erbjuda lyssnaren en *sanning*, en autenticitet, som man fritt kan välja, en dröm som uppenbart inte går i uppfyllelse i den situation som låten beskriver. Detta ideal kan jämföras med hur Dahlgren särskilt i intervjuer från det sena 1980-talet hävdade att rock bör vara konst och även av representanter för pressen beskrevs som en konstnär i rockbranschen (se avsnitt 3.5.4), ett ideal som hängt med i mediebilderna av Dahlgren åtminstone under hela den tid som jag undersöker. I den samtida receptionen år 1999 kan man till exempel hänvisa till intervjun med Ann Persson (1999) där Dahlgren säger att hon tar väldigt seriöst på jobb och skrivande. Att konstens sanning i ”Rik och okänd” beskrivs som något duet kan *välja* kan ses som en motsättning till hits och andra framgångsrika ”produkter”, som mer eller mindre tvingas på folk. I ”Rik och okänd” framställs konsten dessutom som något som erbjuder tröst, värme och trygghet, ett varmt bröst. Men i låten beskrivs också hur föreställningen i stället förvandlats till en stor show (”utsålt fulla hus”) och hur artisten blivit en cirkusclown. Känslan av att ha någonting att säga övergår i mållöshet. Kommersialismen beskrivs i konstaterandet att man säljer dammsugare, Pepsi Cola och bilar. Det därpå följande utropet ”å: min gud / såg ja inte Jesus gå förbi här” antyder att Gud och Jesus rör sig bland andra kändisar och på samma nivå, ett konstaterande som också tycks anknyta till de återkommande referenserna till religion och andlighet i Dahlgrens texter. Hela beskrivningen uttrycker en stark desillusion, om man ser den i relation till artistrollen, konstnärskapet och autenticiteten. Vad som beskrivs är ett autentiskt authorship där kommunikationen av det autentiska jaget till publiken verkar hindras av kommersialismen och medicirkusen.

Om man sätter detta i relation till Eva Dahlgrens egen verkliga artistroll och hennes konstnärskap blir också tidskontexten intressant. Här har vi rört oss nästan tjugo år framåt i tiden från ”Jag ger mej inte” och Dahlgren har sedan länge lämnat schlagerscenen, men problematiken tycks i stort sett fortfarande vara den samma. Kommersialismen och uppståndelsen står fortfarande emellan konstnärens äkta jag och lyssnaren. En viktig poäng är förstås igen att autenticitetssträvan hänger samman med det klassiska rocktemat att kritisera den kommersiella musikbranschen. Men man kan också fråga sig om Dahlgren verkligen vill ge en så desillusionerad och negativ bild av den egna artistrollen.

Min tolkning är att ”Rik och okänd” är en låt som blickar tillbaka på den stora succén med *En blekt blondins hjärta* vid början av 1990-talet, och på den kris som beskrivits som en följd av denna framgång, samtidigt som den pekar framåt mot en ny fas i artistskapet. Låten behöver alltså inte läsas som en beskrivning av Eva Dahlgrens ”nu” år 1999, utan som en beskrivning av det som kom *före* nuet. På så sätt kunde ”Rik och okänd” (och kanske hela den nya skivan) också läsas som en slags bearbetning av den konstnärliga krisen, och ett sätt att börja bygga upp ett mera ”autentiskt” artistskap på en ny grund.

Detta är också i linje med Dahlgrens samtida uttalanden i mitt pressmaterial från år 1999 då *Lai Lai*-skivan kom ut, där succén vid början av 1990-talet framstår som en slags populär parentes i Dahlgrens karriär och den aktuella skivan beskrivs som en hemkomst till kärnan och ursprunget för Dahlgren, både som person och som konstnär (se avsnitt 3.5.2). En tolkning av skivan som ett medvetet försök att göra Dahlgren i någon mening mindre, att göra en slags antites till *En blekt blondins hjärta*, finns också i mitt pressmaterial (se Jansson 1999). Man kan även exemplifiera med en (visserligen betydligt senare) intervju med Dahlgren som ”Ovillig stjärna”, för att citera omslagstexten i den tidskrift där artikeln ”Lyckotanten” (Salomonsson 2011) ingår. I artikeln konstateras att Dahlgrens skivor och projekt efter *En blekt blondins hjärta* visserligen fick uppmärksamhet, men ”långtifrån de försäljningssiffror, den konsertpublik och den popstjärnestatus hon hade i början av 90-talet”. I artikeln sägs det inte rakt ut, men blir underförstått, att detta passar Dahlgren bättre än den stora framgången. Dahlgren beskriver hur ”[d]e stora scenerna” inte passade henne, att det subtila och nyanserna som hon bygger sitt konstnärskap på gick förlorade och hur ”[a]llt hade blivit för stort, så distanserat till allt jag ville och stod för.”

Den intimitet och autenticitet som Dahlgren skapar genom detta innebär inte heller i denna låt bara en autenticering (Moore 2002) av Dahlgren själv. Jagets ambition att kunna erbjuda en sanning kan läsas som ett erbjudande om autenticering, en bekräftelse av något äkta i lyssnarens jag, genom identifikation med den äkta Eva Dahlgren. Det kan också läsas som en strävan efter ett autentiskt authorship, en obehindrad kommunikation, att det autentiska jaget ska nå fram till det autentiska duet.

”Jaget” i ”Rik och ökänd” vänder sig direkt till ett ”du”, och på motsvarande sätt som i ”Jag ger mej inte” och ”Tårar över jord”, kan detta ”du” syfta antingen på den konkreta lyssnaren eller på en fiktiv lyssnare, som de verkliga lyssnarna inte nödvändigtvis behöver identifiera sig med. Tonfallet påminner om det ganska aggressiva tilltalet i ”Jag ger mej inte”, där jaget i refrängen deklarerar sin frihet i förhållande till publiken – men med den viktiga skillnaden att den aggressiva attityden och beskyllningen nu inte i så hög grad riktar sig till duet eller lyssnaren, utan snarare till de kommersiella krafterna och medierna. I tredje versen formuleras nästan en slags solidaritet med duet, som går miste om trösten och det autentiska ”konstens varma bröst” som jaget ville erbjuda, på samma sätt som jaget går miste om möjligheten att förmedla det hon innerst inne ville.

Speciellt i den sista återgivningen av refrängen (som också fungerar som outro) kommer även ordet ”jag” fram väldigt mycket i frasen ”HÄ:R E:+E JA:”, vilket kan ses som ett uttryck för att vi har att göra med en artist eller en person som inte döljer sig bakom några masker utan visar sig som hon är. Detta intryck förstärks av att de negativa adjektiven ’rik’ och ’ökänd’, som kan ses som en ironisk hänvisning till medieuppståndelsen kring personen Dahlgren, utelämnas när de övriga fraserna i refrängen upprepas.

Ekot och den tomhetskänsla som den bitvis ”slamriga” musiken i ”Rik och ökänd” ger uttryck för, passar också väl ihop med temat: den ytliga pop- och kändisvärld som Eva Dahlgren är en del av, oberoende av om hon vill det eller inte. Man kan jämföra med hur ”glättigheten” i musiken i ”Tårar över jord” kan tolkas som en association till

popmusikens och -branschens falskhet och yta. De mera känsligt framförda partierna i "Rik och okänd" kunde för sin del tolkas som uttryck för att någonting upplevs som tungt och svårt, eftersom de påminner om ylanden och stönanden. Därmed kommer också den frustration som låten handlar om in redan i början av låten, alltså i introt.

Tematiken, och framför allt låtens mediekritik, väckte också mediernas intresse, bland annat i form av några negativa reaktioner som även kan läsas som "svar" på Dahlgrens kritik mot medierna. De tidigare refererade synpunkterna av Måns Ivarsson (1999a och 1999b) är exempel på mediernas svar, inte minst på just denna Dahlgren-låt. Detta kan ses som ett inlägg i den ständigt pågående autenticitetsförhandlingen kring Eva Dahlgren. Det paradoxala förhållandet mellan kommersiell framgång och den branschkritiska outsiderrollen kan även sättas i relation till Keir Keightleys (2001: 132) diskussion kring autenticitetsbegreppet inom rockmusiken. Keightley konstaterar att det är vanligt inom rockkulturen att ta avstånd från de triviala aspekterna av masskultur och påpeka massornas misstag i fråga om musiksmak, men att det samtidigt är lika vanligt att framgång ses som en självklar rättighet för dem som förtjänar den och att en slags autentisk framgång tas som en garanti för konstnärlig kvalitet. I Ivarssons kommentar vänds Dahlgrens framgång dock emot henne, vilket tyder på att Ivarsson inte köper Dahlgrens autenticitet. På sätt och vis har Ivarsson rätt; de facto tjänar Dahlgren pengar på sin rockstjärneroll.¹¹⁵ Men man kan även påminna om att valet att verka som artist inte nödvändigtvis måste tolkas som ett val att ställa upp på allt som kommer med rollen, och även om att det finns många andra rockjournalister som så att säga köper Dahlgrens autenticitet.

"Rik och okänd" handlar inte om samhälleliga eller globala problem och här uttrycks inte heller någon ambition till ett sådant perspektiv. Däremot finns kritik mot kommersialism och medier. Som motpol till kommersialism och ytlighet framstår inte ett ideal att visa på lidandet i världen, utan snarare det sanna jaget, dess värdighet och integritet, vilket innebär att perspektivet i ännu högre grad än i de andra låtarna utgår från individen och jagets kamp med sig själv. I denna låt, liksom i en del andra Dahlgren-låtar, verkar det också finnas en direkt relation mellan det sanna jaget och den sanna *konsten*, nämligen så att ett sant och ärligt jag tycks vara en förutsättning för att skapa sann konst. Här tycks den 'sociala autenticiteten' igen innehålla ingredienser av subjektiv autenticitet (se Fornäs 1994: 168–169).

Dahlgren har även låtar där hon är något mera konkret i sin samhällskritik och mindre individualistisk. På *Lai Lai*-skivan finns också låten "Mammon" (1999) som delar kritiken mot kommersialism, medier och reklam, och likaså innehåller något som kan uppfattas som hänvisningar till artistrollen och popbranschen, om än mera vagt än i "Rik och okänd". "Mammon" innehåller emellertid också hänvisningar till miljöproblem och "mänsklighetens fall".¹¹⁶

¹¹⁵ Ytterligare ett exempel på en kritisk röst är Dan Backmans (1999, utanför det primära pressmaterialet) kommentar att texten till "Rik och okänd" är problematisk och klyschig: "Ska vi tycka synd om henne?".

¹¹⁶ På *En blekt blondins hjärta* (1991) finns också ett par låtar med ett sådant, något mera konkret samhällsperspektiv, till exempel "Dunkla skyar" samt "Drömmarna och muren".

”Rik och okänd” kan ses som en låt som gör något med bilden av Eva Dahlgren. Här formuleras grunderna för en ny variant av autenticitet, men också nu på ett relativt konventionellt sätt, genom avståndstagande från den kommersiella rockbranschen och den ytliga rockstjärnerollen. Ett autentiskt jag, och att förmedla detta genom sitt konstnärskap (authorship) framstår även i denna låt som en möjlighet, trots de hinder det möter i musikbranschen. I denna låt är möjligheten till identifikation enklare och mera explicit; duet öppnar sig för den lyssnare som, genom den autentiska Dahlgren, vill ’autenticeras’.

5.2.2 Subjektiv autenticitet och Eva Dahlgrens intima tilltal

5.2.2.1 ”Ängeln i rummet” (1989)

<p>intro</p> <p>01 A::: a+a+a:+a+a::: 02 ▯dje dje dje: 03 dje dje dje:▯</p> <p>04 A::: a+a+a:+a+a::: 05 ▯dje dje dje: 06 dje dje dje:▯</p> <p>vers 1</p> <p>07 De bor en ä:ngel i mitt ru:+um ((andetag)) 08 hon har sitt bo <ovanför> mitt huvu:+u+u+u:d 09 hon gö:r (.) mej: (.) lu+u+u+u+ugn: ((andetag)) 10 å hon viskar till mej 11 allt de: ja: (.) säj(.):er de:;</p> <p>((helt instrumental refräng))</p> <p>vers 2</p> <p>12 De bo:r en annan i min kro:+o+opp 13 hon har den vackraste av själa+a+a+a:r 14 hon är kä::rlek åå ho+opp ((andetag)) 15 och hon berättar fö+ör dej ((andetag)) 16 hur mycke ja: äls(.):kar [dej::</p> <p>refräng</p> <p>17 [(a::: a+a+a:+a+a::: 18 a+a+a+a:+a+a:::)]</p> <p>vers 3</p> <p>19 De bor en a:+ande vid min fo:+o+o:t 20 som blåser värme över hu:+ude:+e:+e:+en 21 @A:@ de kittlar å du så:g att ja lo+o+o:g ((andetag)) 22 men när hon andas på mej 23 >e de för att du ska komma</p>	<p>Det bor en ängel i mitt rum hon har sitt bo ovanför mitt huvud hon gör mig lugn och hon viskar till mig allt det jag säger dig</p> <p>det bor en annan i min kropp hon har den vackraste av själar hon är kärlek och hopp och hon berättar för dig hur mycket jag älskar dig</p> <p>det bor en ande vid min fot som blåser värme över huden det kittlar och du såg att jag log men när hon andas på mig</p>
---	---

24 Å< värma de [::+e+e+e:+e+ej

refräng

25 [(a:: a+a+a:+a+a::

26 a+a+a+[a:+a:+a::)

27 [dje dje dje: ((andetag))

28 □dje dje dje:□ ((andetag))

29 A::: [a+a+a:+a+a::

30 [(a:: (.) a+a+a+a:+a::

31 a+a+a+a: [+a+a::)

32 [dje dje dje:

33 dje dje dje:

vers 4

34 Å här e ja: me allt de (.) andra:+a

35 som gör en <människa> he:+el ((andetag))

36 å ja hoppas

37 ja hoppas att du o:rka:+a+ar ((andetag))

38 och att <ängeln i rumme(.):t:>

39 det är HENNE:

40 DU SE [::R:

refräng

41 [(a:: a+a+a:+a+a::

42 a+a+a+[a:+a:+a::)

43 [dje dje dje:

44 □dje dje dje:□

45 A::: [a+a+a:+a+a::

46 [(a:: (.) a+a+a+a:+a::

47 a+a+a+a: [+a+a::)

48 [dje dje dje:

49 dje dje dje:

outro

50 U:::+U: A: [:: a+a+a:+a+a::

51 [(a:: (.) a+a+a+a:+a::

52 a+a+a+a: [+a+a::)

53 [dje dje dje:

54 dje dje dje:

55 A: [:: a+a+a:+a+a::

56 [(a:: (.) a+a+a+a:+a::

57 a+a+a+a: [+a+a::)

58 [dje dje dje:

59 □dje dje dje:□

är det för att du ska komma och värma

dig

här är jag med allt det andra

som gör en människa hel

och jag hoppas

jag hoppas att du orkar

och att ängeln i rummet

det är henne

du ser

<http://evadahlgren.com/musik>

I de följande rocktexter som analyseras, diskuterar jag ett intimt, ibland kärleksfullt tilltal som på många sätt framstår som raka motsatsen till det slags tilltal som behandlats i de föregående avsnitten. I stället för att markera avstånd till eller anklaga ett du skapar dessa låtar tvärtom närhet. Detta intima tilltal kan också förknippas med den autenticitetstyp som Johan Fornäs (1994: 168–169) kallar subjektiv autenticitet och som utgår från ett autentiskt jag som skapar närhet till ett du. Den subjektiva autenticiteten motsvarar också ganska väl det som musikvetaren Nicola Dibben (2009) benämner emotionell autenticitet ("emotional authenticity"). Dibben (2009: 317) menar att kommunikation av autentiska känslor via stjärnor inom populärmusiken är ett av de mest framträdande dragen i hur man tolkar vokala framföranden av samtida populärmusik. Visserligen kunde man säga att detta drag är särskilt utmärkande för vissa genrer inom populärmusiken (till exempel singer-songwritergenren) och inte nödvändigtvis ett drag som kännetecknar *all* populärmusik, men den är inte dess mindre intressant just i förhållande till Eva Dahlgren och mitt projekt.

Ett särskilt illustrativt exempel på denna typ av autenticitetsskapande och tilltal utgör "Ängeln i rummet" (1989), en låt med ett rocktexttypiskt jag-du-tilltal. Genom sin ställning som en stor Dahlgren-hit och fortfarande idag en av Dahlgrens mera spelade låtar i till exempel radio, kan "Ängeln i rummet" även ses som särskilt central i skapandet av "Eva Dahlgren"

"Ängeln i rummet", som finns på Dahlgrens skiva *Fria Världen 1.989* (1989), är en låt med långsamt tempo, som skiljer sig ur mängden på den i övrigt ganska "tunga" och dramatiska 1980-talsskivan. Det intima tilltalet, som är ett dominerande drag i låten, är även i stark överensstämmelse med bilden av den självutlämnande Eva Dahlgren som i sina sånger blottar sitt mest privata. I det pressmaterial som är samtida med "Ängeln i rummet" kan man nämna Kosunens (1989b) och Werkelids (1989) intervjuer som exempel på artiklar där det intima, självbekännande draget lyfts fram (se närmare i avsnitt 3.6.1). Detta anknyter även till bilden av Dahlgren som en typisk representant för en kvinnligt dominerad singer-songwriter-tradition, även om det kan ses som en begränsande tolkning från musikjournalisternas sida (typisk i bedömningen av kvinnliga artister, se avsnitt 3.6.1).

Man kan ändå ge receptionen rätt i den meningen att det redan i Dahlgrens allra tidigaste produktion finns många lågmälda låtar som utgår från ett personligt perspektiv och som handlar om jaget, om kärlek, ensamhet och känslor, till exempel "Bara ibland" (1980), "Egoism" (1981) och "Halva dig" (1978).¹¹⁷ De tidiga låtarna med ett intimt tilltal är på sätt och vis ännu mera intima än de senare, eftersom de också *musikaliskt* ofta är relativt lågmälda (med till exempel lägre, ofta nästan viskande röst). De senare låtarna med intimt tilltal, särskilt på *En blekt blondins hjärta* men också "Ängeln i rummet" är musikaliskt sett egentligen mindre intima och mera pompösa i sitt uttryck, mera "hitmaterial" än de tidigare låtarna.

¹¹⁷ Texter till dessa låtar finns i Dahlgren, *För att röra vid ett hjärta* (2000).

Tilltalet i Dahlgrens produktion vid övergången till 1990-talet framstår ändå som intimt, också på grund av den vändpunkt som Peter Nynäs (1997: 127–132) beskriver i den något senare produktionen. Nynäs menar att textens ”du” tar den plats som ”jaget” tidigare haft, och att Dahlgrens texter öppnar upp för identifikation, parallellt med att de öppnar för en ny andlighet. Nynäs beskrivning kan ändå nyanseras något. Möjligheten till identifikation har, menar jag, funnits också i tidigare rocktexter samt även i sådana texter som har ett avståndstagande tilltal till textens explicita du så som till exempel i de redan analyserade låtarna i avhandlingen. Identifikationen kan, som det framkommit i de tidigare avsnitten, ske på flera nivåer (till exempel behöver lyssnaren inte alltid identifiera sig med det uttalade duet i texten, utan kan snarare identifiera sig med den ”autentiska” attityden). Identifikationen blir dock i till exempel ”Ängeln i rummet” i sig ett tema i rocktexten.

Jag håller inte heller med Nynäs i hans omdöme att duet helt skulle överta jagets plats i de senare rocktexterna. Som jag uppfattar det är jaget fortfarande av helt central betydelse för den du-position som skapas. Jaget och dess äkthet utgör i dessa låtar ett grundläggande villkor för mötet och identifikationen mellan jaget och duet.

”Ängeln i rummet” är uppbyggd av fyra verser som inramas av en refräng. Refrängen fungerar även som intro och outro. En intressant detalj gällande denna låt är att den i skriftliga varianter, till exempel i skivkonvolutets texthäfte, ser ut att ha en otypisk struktur för att vara en rocktext; den verkar endast bestå av fyra verser, men helt sakna refräng. När man transkriberar låten blir en refräng emellertid synlig. Att refrängen blivit osynlig i skriftliga varianter av texten beror på att den inte är uppbyggd av ord, utan av sång på vokalen ”a” samt en upprepning av ”dje dje dje:” (en personlig variant av rockklichén ”yeah yeah yeah”, se även Lilliestam 2013: 277), och därför inte har skrivits ut.¹¹⁸ Refrängen i ”Ängeln i rummet” framförs i olika varianter. Efter första versen är den helt instrumental, efter andra versen sjungs endast partiet på vokalen ”a” och i outrot upprepas hela refrängen fyra gånger. Variationerna i hur refrängen framförs bidrar till ett svävande oförutsägbart intryck.

”Ängeln i rummet” betonar, i ännu högre grad än övriga låtar hos Dahlgren, de *sinnliga* aspekterna, något som kommer till uttryck speciellt i den vokala gestaltningen av låten. Också den ”ordlösa” refrängen bidrar till intrycket att det sinnliga betonas på bekostnad av det verbala innehållet. ”dje dje dje:” kan även föra tankarna till ljudet av änglavingar, särskilt då de uttalas mjukt, med låg röst. Den ordlösa refrängens ljud upprepas flera gånger under låten och utgör därmed i själva verket också låtens nyckelfras eller hake. Eftersom detta parti får en så framskjuten roll, kan man tolka stämningen, intimiteten och det sinnliga i ”Ängeln i rummet” som centrala för denna rocktext.

¹¹⁸ I och för sig är det inte ovanligt att refrängen i skriftliga varianter av rocktexter inte blir synlig som just refräng. Det har att göra med att rocktexter ofta är förenklade och förkortade när de återges i skriftlig form, vilket innebär till exempel att refrängen inte upprepas efter varje vers, utan ofta skrivs ut bara första gången den förekommer i texten. På det sättet blir den struktur som texten har i framförandet ofta inte synlig i skriftliga varianter. Det speciella i ”Ängeln i rummet” är alltså att refrängen inte alls har skrivits ut.

Redan i första versen tar texten formen av ett direkt tilltal till ett du. Här förs också ängeln i "jagets" rum genast in på ett vardagligt sätt, vilket skapar en kontrast till det andliga som ordet 'ängel' innebär: "De bor en *ängel* [...]". Ängeln sägs ha en förmåga att skapa lugn och hon viskar till jaget "allt de: ja: (.) *säji*(.)er de:j". Ängeln ger med andra ord "jaget" förmågan att uttrycka sig språkligt, att tala direkt och berörande till ett "du". Detta antyder att ängeln möjliggör, inte bara kommunikation i allmänhet, utan framför allt en äkta och ärlig kommunikation. Bakom de vanliga orden viskas andra ord fram, ord som tycks berätta om jagets verkliga känslor. Det intima i tilltalet finns här både på ett innehållsplan (jaget talar direkt och berörande till duet) och i det röstliga framförandet (som jag beskriver senare).

I andra versen beskrivs "jaget" som dubbelt, eftersom vi möter en *annan*, en gestalt som bor inuti jagets kropp, vilket blir ytterligare en andlig dimension av jaget själv. Andlig blir denna gestalt, eftersom hon har den vackraste möjliga själen. Denna andra, andliga gestalt kan lika väl som första versens ängel läsas som en personifikation av godhet. Hillevi Ganetz (1997: 143) menar dock i sin korta tolkning av låten att "Ängeln i rummet" är en metafor, med vars hjälp Dahlgren tematiserar hur ont *och* gott existerar inuti samma individ. Därtill sägs det i själva låttiteln att den andliga gestalten, här i form av 'den andra', representerar kärlek och hopp. Att den andliga gestalten ger jaget förmågan att uttrycka sig tas igen upp i slutet av andra versen; den "andra" gör det nämligen möjligt för "jaget" att uttrycka sina känslor för "duet" genom att berätta "fö+ör dej ((andetag)) / hur mycket ja: *äls*(.)kar dej::". Detta bekräftar det man redan kan ana i första versen, att den andliga gestalten är en förmedlare av jagets innersta och äkta känslor.

I tredje versen möjliggör den andliga gestalten eller dimensionen, nu i form av en ande, inte bara kommunikation, utan en rent fysisk kontakt mellan "jaget" och "duet". När anden blåser värme över "jagets" hud är det nämligen för att "duet" ska komma nära och värma sig. De sensuella aspekterna förstärks då Dahlgren beskriver hur andens andetag "*kittlar*" jagets hud så att "du" hinner se "jaget" le. Den andliga dimensionen av jaget kombineras härmed också med det kroppsliga, en andning som kittlar huden. Att Dahlgren på detta sätt lyfter fram det jordiska och kroppsliga jämfört med det överjordiska eller heliga, kan förknippas med den nyandliga tematik som förekommer i Dahlgrens textproduktion, som blir ännu mera synlig i låtar på *En blekt blondins hjärta* (1991). Denna andliga tematik hänger även ihop med det intima tilltalet och autenticitetstematiken.¹¹⁹ Andligheten i Dahlgrens texter sammanfaller i hög grad med en form av moderna religioner, som religionsforskarna Linda Woodhead & Paul Heelas (2000: 15) kallar livets andligheter ("Spiritualities of life"). Livets andligheter, som bland annat representeras av New Age-rörelsen, söker överhuvudtaget inte något heligt som ligger bortom och ovanför denna värld, utan poängterar det som är här och nu. Det heliga finns i självet och i naturen som

¹¹⁹ Se närmare avsnitt 5.2.2.2 om låten "Vem tänder stjärnorna" (1991), som utgör ett exempel på detta. Ett annat exempel på hur den nyandliga tematiken behandlas är Dahlgrens låt "Jag är gud" (1991) där redan låttiteln antyder en andlig, rentav gudomlig dimension i jaget och där det andliga i naturen och det levande livet här och nu betonas.

helhet, alltså även i människan och i det kroppsliga.¹²⁰

I fjärde versen av "Ängeln i rummet" visar sig "jaget" öppet med "allt de (.) *andra*:+a". "Jaget" är inte mera bara en ängel utan en hel människa, som också har fel och brister. "Jaget" säger att hon hoppas att "duet" och ängeln i rummet ska orka. Kärleken tycks vara beroende av att ängeln i rummet finns kvar inom henne. Versens sista rader "det är HENNE: / DU *SE*:::R:" kan, om låten läses som en beskrivning av en privat relation, uppfattas som en beskrivning av förälskelsen, kärlekens första fas då duet ser "jaget" i ett idealiserande ljus, eller enbart ser 'ängeln' men däremot inte felen och bristerna. Förhoppningen handlar då om att även 'ängeln' ska finnas kvar och vara synlig för duet, ännu efter att felen och bristerna uppdagats.

På innehållsplanet har texten en uppifrån ner-struktur. I första versen beskrivs en ängel som bor i "jagets" rum, *ovanför* hennes huvud. I andra versen sjunger Dahlgren om "en *annan*" som bor *inuti* jagets kropp. Och i tredje versen finns en ande som bor *nere* vid "jagets" fot. I fjärde versen överges uppifrån ner-strukturen. De tre första verserna handlar alla om andliga väsen, övernaturliga och goda gestalter, medan den fjärde versen beskriver en levande människa.

Också detta, att de andliga gestalterna finns både uppe och nere, antyder att jaget i texten jämnställer högt och lågt, himmel och jord, i enlighet med ett nyandligt tänkande. I detta finns en parallell till "Räds ej natten", en låt på samma platta. I denna låt beskrivs ett himmelrike: "[...] världar av solgult ljus där inget någonsin dör / [...] himlar av rosenblom", där man kan känna "doft av jord / sommarvarm" (se texten i Dahlgren 2000, *För att röra vid ett hjärta*). I "Räds ej natten" är det som om det kroppsliga och fruktbarheten skulle jämnställas med den andliga och själsliga kärleken, att goda väsen, som symboliserar det goda hos människan, finns både "uppe" och "nere", liksom de i "Ängeln i rummet" dessutom finns både inuti människan och utanför henne. Ängeln som bild kan visserligen föra tankarna till himmelriket och livet efter detta, alltså till en mera traditionell kristendom, men i denna sång är ängeln en gestalt som finns mitt i det levande livet och påverkar jaget. I samband med andlighetstematiken kan man nämna att det andliga i texten har en motsvarighet också i musiken som känns högstämd. Ackompanjemanget påminner lite om orgelmusik. Man kan också tillägga att det nyandliga synsättet, parallellt med det intima tilltalet, är tydligare artikulert i "Ängeln i rummet" om man jämför med den tidigare analyserade, mera religionskritiska "Tårar över jord" på samma platta.

Ingenting hindrar att "Ängeln i rummet" läses som en låt om en privat kärleksrelation

¹²⁰ I boken *Religion in Modern Times* (Linda Woodhead & Paul Heelas, 2000: 15) beskrivs tre huvudsakliga former av religioner i dagens värld, varav "Spiritualities of Life" är en. De två andra formerna är religioner som betonar skillnad ("Religions of difference"), som lägger stor vikt vid det gudomliga som uppfattas ligga *ovanför* denna värld och som starkt poängterar skillnaden mellan det gudomliga och det mänskliga, samt religioner som betonar det mänskliga ("Religions of humanity"), som ifrågasätter det gudomligas auktoritet samt poängterar det mänskliga i gud, liksom det som är gudomligt i människan. Gränsdragningen mellan "Spiritualities of life" och "Religions of humanity" är kanske inte helt självklar och det vore säkert möjligt att argumentera för att det finns drag av båda dessa synsätt också i Eva Dahlgrens texter.

mellan ett jag och ett du, särskilt om man läser den på textjagets plan utan att sätta den i relation till "Eva Dahlgren". Men samtidigt har texten drag som öppnar för andra dimensioner i tolkningen. I låten som helhet ställs det sinnliga och det andliga emot något vardagligt och intellektuellt. Denna motsättning tycks speciellt finnas inom jaget, vilket tar sig uttryck i att jaget framstår som dubbelt. Denna dubbelhet åskådliggörs helt konkret, genom att låttitelns ängel utgör en del av "jaget", samtidigt som fjärde versens ord "här e *ja*: me allt de (.) *andra*:+a" visar att jaget även har andra sidor än de goda. "Det andra" läser jag som en omskrivning av det bristfälliga och otillräckliga inom jaget, vilket är förenligt även med Ganetz analys av låten. Dock menar jag att dubbelheten handlar om annat än bara det goda och det bristfälliga. Det handlar också om en andlig kontra en vardaglig dimension hos jaget, vilket hänger ihop med jagets skapande, kreativa sida kontra det "(upp)levande" jaget, som framstår som mera vardagligt. En autenticitet i jaget finns här alltså på två plan. Dels är det goda inom jaget en inre, autentisk kärna som möjliggör kärlek och närhet till ett du, dels är en annan form av autenticitet den hela människa som bär på både godhet och brister. Att vara hel är en förutsättning för autenticitet.

Andlighet och en uppdelning av jaget i en andlig och en mera vardaglig sida, går i Dahlgrens låtar ofta parallellt med skapandematiken och med en syn på skapandet och artistskapet som har sitt ursprung i romantiken, där det skapande jaget tycks uppfyllt av övernaturlig kraft. Denna parallell kan skönjas också i "Ängeln i rummet". Samma sak kan vi också se exempel på i den senare låten "Lai lai" (1999) som jag diskuterar lite längre fram och där jaget likaså beskrivs som dubbelt.¹²¹

Med en romantiskt inspirerad syn på konstnärligt skapande menar jag en syn på konstnären som en särskild, extraordinär person, ett geni som får sin kreativa kraft genom en inspiration som inte går att kontrollera med viljan eller förnuftet, och som ofta beskrivs som övernaturlig. Denna beskrivning är i enlighet med den beskrivning av romantikens syn på författaren och geniet som görs till exempel av Andrew Bennett (2005: 659–660) och Jason Toynbee (2003: 103–104). Poeten framstår som en extraordinär person som står utanför det övriga samhället och den övriga mänskligheten och poetgestalten förknippas ibland rentav med vansinne eller med det farliga, subversiva och samhällsomstörtande (Bennett 2005: 661–662).¹²² Denna romantiska originalistestetik hänger också, som Englund & Jörngården (2011: 10) påpekar, samman med idéer om autenticitet. Den är också vanlig i rocksammanhang, vilket visas bland annat av Keightleys (2001: 135–139) diskussion kring romantisk och modernistisk autenticitet, även om han diskuterar det romantiska mera i termer av enhetlighet och tradition.

Att det finns paralleller mellan en romantisk syn på konstnärligt skapande och Eva

¹²¹ Också Tero Julkunen (1996: 67–68) påpekar i sin avhandling pro gradu dubbelheten och tudelningen i jaget som förekommer i en del av Dahlgrens texter. Julkunen nämner just "Ängeln i rummet" som exempel på en låt där jaget framstår som tudelat.

¹²² I Dahlgrens rocktexter framstår poeten eller den skapande konstnären dock inte som direkt vansinnig eller samhällsomstörtande, trots att samhällskritiken är ett ideal som syns ibland.

Dahlgrens rocktexter är inte i sig någon överraskning. Som Bennett (2005: 654–655, 659 och 660) visar, har många av romantikens tankemodeller och föreställningar levt vidare och vidareutvecklats till exempel inom modernismen, paradoxalt nog ofta i explicit opposition mot romantiska föreställningar om författaren och författandet. Romantiska föreställningar om konst och konstnärligt skapande har nämligen också, på goda grunder, kritiserats – inte bara av modernister utan också av till exempel Jason Toynbee (2003: 104). Toynbee påpekar bland annat att den romantiska synen på musikskapande, där man föreställer sig att musiken har sin källa i isolerade skapande genier, helt missar det faktum att musik tillkommer i ett socialt samspel.

Men de romantiska föreställningarna har alltså trots detta levt vidare i det allmänna medvetandet. Toynbee (2003: 104 och 111) beskriver hur romantiska föreställningar om skapande har haft ett stort inflytande i diskurser kring såväl klassisk musik som populärmusik och har välkomnats och odlats av musiker och i marknadsföringen av musik, lika väl som av den lyssnande publiken.¹²³ Man kan tillägga att den romantiskt inspirerade synen på konstnärligt skapande, sådan den kommer till uttryck exempelvis i Eva Dahlgrens rocktexter och artisterskap, kunde kallas för en populärromantisk syn. Vissa drag i de föreställningar om skapande som kommer till uttryck har inte direkt sitt ursprung i romantiken. De motsvarar närmast populära föreställningar *med romantiska drag* som levt vidare och omformats till exempel i olika sammanhang där populärmusik diskuteras, så som i dagspressens musikkritik där den också kombineras med föreställningar om den autentiska rockartisten.

Utifrån Bennetts beskrivning av den romantiska synen på författaren, särskilt poeten, kan man se flera paralleller mellan de romantiska poeternas och de moderna rockartisternas paradoxala roller och dilemma. Bennett (2005: 658) beskriver, som en av många orsaker till den romantiska författarsynens framväxt, hur föreställningar om den romantiska poeten växte fram mot bakgrund av samtidens mera kommersialiserade bokmarknad. Paradoxalt nog innebär romantikens fokus på den enskilda poeten som källan till det litterära verket att poeten samtidigt framstår som ägaren till verket (i klartext: den som ska få betalt då boken går till försäljning) och som en idealiserad gestalt som står utanför alla kommersiella system. Samma kan sägas om den moderna rockartisten som i en del fall har stora ekonomiska intressen att bevaka samtidigt som artister fortfarande hyllas och dyrkas som individualistiska autentiska genier. Motsvarande paradox i den romantiska poetens roll leder också, enligt Bennett, till en föreställning om två olika författartyper: autonoma, inspirerade och idealistiska genier å ena sidan och professionella skribenter, ordvrängare, som skriver för sitt uppehälle å den andra – en åtskillnad som är parallell med popvärldens ständiga förhandling om vilka artister som är autentiska, ärliga, icke-kommersiella och vilka som inte är det, en förhandling som också syns i till exempel pressbevakningen av Eva Dahlgren och i Dahlgrens rocktexter.

¹²³ Ett annat exempel på hur romantiska föreställningar kommer till uttryck i populärmusikbranschen utgör Laura Ahonens (2007: 37–55) behandling av den isländskfödda sångaren Björks artisterskap.

Bennett (2005: 658–659) visar också hur detta synsätt påverkar författarnas relation till berömmelse. I det romantiska idealet ingår att man inte ska sträva efter den verkliga, samtida publikens applåder, utan skriva för en annan, tidlös och anonym framtida publik och alltså sträva efter en mera bestående uppskattning. Just detta ideal, att vara före sin tid, avant-garde, är ett ideal som lever och utvecklas vidare av modernismens centralgestalter. Men för romantikens författare leder detta ideal till ytterligare en paradox, som också är besläktad med många populära rockartisters relation till berömmelse. Centrala figurer inom den romantiska poesin tillbakavisade bestämt strävan efter ytlig berömmelse samtidigt som de var extremt medvetna om den samtida publiken och möjligheterna till framgång och även kunde sälja böcker i tiotusentals exemplar. Bennett (2005: 661) påpekar att den popularitet som uppnåddes av en gestalt som Lord Byron idag endast kan jämföras med till exempel just popstjärnans berömmelse.

Samma ambivalenta förhållande till berömdhet och kommersiell framgång, samt tankar om konstnärskap och skapande som kan förknippas med ett romantiskt inspirerat tänkande, kan man se tecken på också i genomgången av mitt pressmaterial om Eva Dahlgren, i framställningar av Dahlgren som en ovillig stjärna och liknande (se avsnitt 3.4.2, 3.4.3 och 3.5.2 samt till exempel Nielsen 1999). Denna tematik återkommer också i rocktexter där hon tar avstånd från popstjärnerollen och mediesynligheten (till exempel i ”Rik och okänd”, 1999). Men i andra sammanhang verkar hon trivas med popstjärnerollen och har uppenbart också ett kommersiellt intresse i att synas i medier.

Med tanke på hur den romantiska synen på skapande fokuserade så starkt på poeten, som framstod som en särskilt idealiserad gestalt, är det betydelsefullt att Dahlgrens ”Ängeln i rummet” handlar om att uttrycka sig med ord. Det har vi redan sett i samband med beskrivningen av de två första verserna där jaget via de övernaturliga gestalterna får förmågan att uttrycka sina känslor inför ett du. Detta kan också sättas i relation till den poetimage som Dahlgren skapar som artist (som diskuterats i avsnitt 3.5.5). Jagets förmåga att uttrycka sig handlar i ”Ängeln i rummet” inte enbart om att jaget lyckas förmedla sina känslor till ett du, utan låten kan på en annan nivå läsas som en beskrivning av hur ett skapande och skrivande jag lyckas skriva och formulera sig så att hon berör ett du med sina sånger. Detta kan också jämföras med en av paradoxerna i det romantiska tänkandet, att dikten utgår från den unika individen, poeten men samtidigt, just genom hans unika begåvning, lyckas tala till läsaren och alltså uppnå en allmän giltighet. I relation till Dahlgrens artistskap kan man läsa ”Ängeln i rummet” som en text som skapar närhet mellan jaget och duet, mellan en artist och en lyssnare. Då kan ”Ängeln i rummet” också ses som en låt där artist- och konstnärskapet står i centrum. Tänker man på Dahlgrens authorship eller hennes konstnärskap beskrivs här en direkt förmedling av ett äkta jag, vars tilltal inte kontrolleras av någonting yttre och inte förvanskas på vägen av till exempel kommersiella krafter. Konstnären framstår som en person vars budskap går direkt från hjärta till hjärta, till det autentiska duet.

I texthäftet till samlingsplattan *För minnenas skull* (1992) har Dahlgren intressant nog även beskrivit själva ”Ängeln i rummet” som ett resultat av en andligt romantisk tillkomstprocess: ”Nedstigen från himmelen uppkommen ur jorden ut i mina fingrar

över mina läppar. Medvetandet ur funktion”. Här finns alltså samma syn på skapande som man kan ana i själva låttexten; sången framstår som en produkt av en inspiration som inte kan kontrolleras och som har nästan övernaturliga drag. Denna syn kan jämföras med Karin Strands (2003: 101–102) beskrivning av artisters anekdoter kring succélåtars tillkomst, där slump, tur och tidsnöd är stående inslag och där artisterna ofta förnekar medvetet skapande. Syftet verkar enligt Strand ofta vara att ge arbetet en dimension av magi och övernaturlighet, vilket är i enlighet med en romantiskt inspirerad konstsyn, samt mota eventuella beskyllningar om spekulatör, för att framstå som ”oskyldig” till de eventuella ekonomiska framgångarna.

I ”Ängeln i rummet” kan fjärde versens förhoppning att ”duet” ska orka, om man läser texten som en beskrivning av skapande och som ett tilltal riktat från artisten till lyssnaren, även läsas som en formulering av syftet med jagets konst. Det handlar om att ge lyssnaren hopp och krafter, och om en förhoppning att den inspirerande gestalten (ängeln) ska leva kvar inom artisten. Den skapande sidan av jaget kan också uppfattas som en slags musa, en kvinnogestalt med fäste i det överjordiska (här även i det underjordiska), som ger ”jaget” orden och språket och som karakteriseras av lätthet och flygande – men en musa som tycks vara *en del av* jaget.

Idealet att genom skapandet komma nära ett du eller nära lyssnaren jämförs i tredje versen rentav med direkt fysisk närhet mellan jaget och duet. Det kan tyckas finnas en motsättning mellan att läsa ”Ängeln i rummet” som en låt om skapande, skrivande och artisterskap och framförandets sinnlighet samt beskrivningen av en fysisk närhet. Men i själva verket innehåller Dahlgrens produktion också andra exempel på låtar som drar en parallell mellan å ena sidan kärlek och sinnlighet, å andra sidan skrivande och framförande. Jag menar att Dahlgren beskriver kommunikationen mellan det skapande ”jaget” eller artisten och ”duet” eller lyssnaren som en slags kärleksupplevelse, eftersom den skapar möjligheten att identifiera sig och få förståelse för sina egna känslor genom att sångaren sätter ord på dem. Exempelvis ”Lev så” (1991 se avsnitt 5.2.2.3) är en annan låt, som likaså formulerar idealet att skriva så att orden känns och värmer, som en fysisk beröring. Detta innebär en intressant variant av det fenomen som Keith Negus (2011: 617) diskuterar, då han refererar till intervjuer och studier där det kommit fram att lyssnare till poplåtar ofta tycks identifiera sig med ”duet” i låtar som handlar om kärlek, och alltså läser in sig själva i låtens anonyma älskade. I de här låtarna handlar det dock inte om att lyssnaren direkt behöver identifiera sig med den anonyma älskade, utan kärleksakten kan läsas som en metafor för framförande- och lyssnarakten. I denna sker återigen den autentisering av lyssnaren *via* artisten (second person-authenticity via first person-authenticity), i termer lånade av Allan Moore (2002: 214 och 220), som är återkommande i Dahlgrens rocktexter. I rocktexterna med intimt tilltal är inte bara själva tilltalet rätlinjigt och okomplicerat, utan också autentiseringen. Identifikation sker direkt mellan jaget och duet, utan att lyssnaren behöver gå via mera abstrakta positioner i texten.

Också i texthäftet till samlingsskivan *För minnenas skull* (1992) beskriver Dahlgren på ett liknande sätt ambitionen att genom texterna komma nära och skapa identifikation och därigenom intimitet mellan henne själv och lyssnaren, vilket visar att detta är ett ideal som

återkommer i Dahlgrens produktion:

Att beskriva alla dessa namnlösa känslor, att ge ord och ljud till detta tysta universum som finns inuti mej, att beskriva mitt osynliga jag för dej så att du förstår och i bästa fall känner ett igenkännande, det är det JAG handlar om. Att våra själar ska snudda vid varandra och på så sätt bryta ensamheten. I början visste jag inte att det var därför jag skrev, då var det bara ett flöde som inte gick att stoppa. Medvetandet har i och för sig gjort mej försiktigare, orden är vägda och jag känner ibland en rädsla men jag hoppas att insikten varför, har gjort avståndet mellan dej och mej kortare.

Detta kan även jämföras med Peter Nynäs (1997: 127–132) beskrivning att duet så småningom övertar den plats som jaget tidigare haft i Dahlgrens låtar, även om jag anser att jaget fortfarande är en central förutsättning för identifikationen. Däremot kan man påpeka att texten ovan ger en bild av ett mindre ”romantiskt” skapande, där spontaniteten och flödet ersatts av eftertänksamhet och vägda ord. Men överlag så är den bild som Dahlgren ger av sitt skapande romantiskt inspirerad, om än inte helt enhetlig (liksom inte heller romantikernas syn på skapande är enhetlig).

”Ängeln i rummet” ger en hoppfull bild av möjligheten till närhet mellan jag och du samt konstens och artistens möjligheter att verkligen nå duet. Särskilt om man jämför med de tidigare analyserade låtarna som gestaltar hur kommersialism, medicirkus och genrebundna förväntningar sätter sig emellan konstnären eller jaget och lyssnaren eller duet och omöjliggör kommunikation och närhet.

En viktig aspekt av att tolka dessa Dahlgren-låtar som både kärlekstexter och texter om relationen mellan artist och lyssnare, är att parallellen mellan fysisk, sinnlig kärlek och skapande eller kommunikation dessutom kan uppfattas som en textlig strategi för att skapa en sinnlig stämning i låten och skapa intimitet i själva framförandesituationen. Till den intima stämningen i ”Ängeln i rummet” bidrar även det faktum att konkreta miljö- och personbeskrivningar saknas. Texten rör sig inuti ett ”jag”, i hennes absoluta närhet, och mellan henne och ett ”du”. Avsaknaden av konkret miljö eller konkret beskrivna personer innebär också att lyssnaren lättare kan identifiera sig med texten, i enlighet med de tidigare refererade beskrivningarna av rocktextens öppenhet (se avsnitt 4.3.2 och till exempel Strand 2003: 76–77).

Man kan också nämna att några av orden i fjärde versen kan uppfattas som en manifestation av artistens fysiska närvaro. Fjärde versen börjar med orden ”Å här e *ja*”, vilket i en framförandesituation får en speciell laddning då Eva Dahlgren faktiskt är ”här”. Men intressant är också den beskrivna klyftan mellan denna manifestation och orden ”det är HENNE: / DU SE:::R:” i slutet av versen. Det är som om ”jaget” ville påpeka att hon är här men att ”duet”, som alltså kan uppfattas som lyssnaren, inte kan se *bela* henne. Detta kan också läsas så att lyssnaren bara ser ”ängeln”, alltså den skapande, uppträdande artisten, vilket alltså antyder att det finns andra sidor av jaget som förblir osynliga för duet eller lyssnaren. Både ängeln och det andra kan ändå läsas som aspekter av det autentiska jaget.

Vidare kan man lägga märke till att Dahlgren mellan textraderna i låten andas djupt och suckande, som i en mycket intim situation. Detta kan kopplas ihop med kärlekstemat i sången. Andningen och suckarna kan också föra tankarna till strömmande luft, till den högre sfär där en ängel kan tänkas röra sig samt till ängelns svävande sätt att röra sig. Men Dahlgrens sätt att framföra sången bidrar också till det känsliga och självutlämnande intrycket. De intimitetsskapande signalerna gör att kommunikationen mellan artisten och lyssnaren kan upplevas som intim även då sången når lyssnaren via till exempel radions eller cd-spelarens förmedling, eller varför inte vid en masskonsert.

Framför allt bidrar de intimitetsskapande signalerna i den vokala gestaltningen till känslan av närhet mellan jag och du. Hillevi Ganetz (1997: 41–42) har beskrivit hur Dahlgrens mikrofonteknik (närheten till mikrofonen) gör det möjligt för Dahlgren att sjunga lågt och viskande, vilket kan ses som en ljudkonvention som väcker associationer till intimitet, till ”viskade förtroeligheter”, närhet och uppriktighet. Denna teknik är dock, enligt min uppfattning, inte genomgående i Dahlgrens produktion, men nog typisk för de låtar som har ett ”intimt tilltal”. Detta motsvarar även Nicola Dibbens (2009: 319–321) beskrivning av hur intryck av autentisk intimitet skapas med tekniska medel, till exempel mikrofon- och inspelningsteknik (Se även Strand 2003: 91–94, 108–110). Här kan man påminna om den tidigare diskuterade motsättningen mellan autenticitetsideal och användning av teknik (se not 21, 25 och avsnitt 2.5). Min uppfattning är trots allt att användningen av till exempel mikrofonteknik är så etablerat i rockbranschen att de flesta lyssnare knappast sätter det i motsättning till Dahlgrens autenticitet.

Till den intimitetsskapande effekten på framförandeplanet bidrar också att vissa ord sjungs extremt utdraget och långsamt. Orden förlängs exempelvis genom pauser mitt i ord följda av sensuellt betonade konsonanter (till exempel i ”*ängeln i rumme(.)*” i fjärde versen) eller genom att stavelser delas upp på flera noter (på ett sätt som åtminstone enligt Salo 2006: 47, i hans handbok i låtskrivande, är typiskt för låttexter). Det senare gäller särskilt för det sista ordet på flera av raderna, exempelvis ”huvu:+u+u+u:d”, själa+a+a+a:r” och ”hu:+ude:+e:+e:+en”. Dessa ord är ofta traditionella ”stora” ord som Dahlgren på det här sättet lyckas ge intensitet och blåsa liv i rent fysiskt. Här kan man säga att Simon Friths (1998: 168) beskrivning av hur sjungandet gör orden ”speciella” är särskilt träffande. Också vokalljuden, som enligt Heikki Salo (2006: 44) är viktiga i rocktexter, betonas mycket starkt både i verserna och refrängen.

Överhuvudtaget innehåller texten många betoningar, tempoförändringar och förlängda ljud vilket gör att de enskilda orden känns mera betydelsefulla, lite som om Eva Dahlgren långsamt tog varje ord i munnen, blundade och smakade på det länge. Dessa ljudlekar bidrar också till det svävande, fladdrande och vibrerande intrycket i låten, associationerna till ånglavingar och flygande.

Ett annat intressant fenomen (som också Bowden 1982: 63–64 och Salo 2006: 43–44 och 47 visar på att är typiskt för låttexter) förekommer i den framförda texten, nämligen nästan-rim eller rim som enbart fungerar i det ljudande framförandet. Här får exempelvis ”rum” rimma på ”lugn”, och ”fot” rimma på ”log” genom att de gemensamma ljuden (u-ljudet

respektive o-ljudet) förlängs och rytmiseras på ett liknande sätt. Detta, i kombination med att en stavelse i rocktexten kan delas upp på flera noter (vilket gör att det i framförandet blir flera stavelser i ordet), medför en möjlighet att skapa eller betona ”rimmet”. Dessa exempel visar på att rocktextgenren inte enbart innebär begränsningar och kompromisser mellan text och musik, utan också friheter och möjligheter om man jämför med den skrivna litteraturen. Låtskrivaren eller artisten har större frihet till exempel när det gäller att avgöra hur orden och ljuden ska rytmiseras eller betonas.

Dessa effekter samt röstanvändningen, i kombination med hörbara suckar och andetag, som alla signalerar närhet och intimitet, fungerar också som en slags autenticitetsmarkörer – och bidrar därmed också till görandet av ett autentiskt, öppet och självblottande ”jag” och i förlängningen en autentisk ”Eva Dahlgren”. Som lyssnare kan man få ett intryck av att man får komma mycket nära artisten, in på huden, och att man får ”kika in” i det åtrådda privata jagets hemliga rum, ett intryck som ytterligare kan förstärkas via den intima form för framförande som beskrivs i pressbevakningen av Dahlgren (se till exempel Björkas 1982a och b, Granskog & Backlund 1982, Olin 1982 och Westö 1987).¹²⁴

Det finns, som jag skrev i inledningen till avsnittet, en överensstämmelse mellan det ”jag” och det tilltal som skapas i ”Ängeln i rummet” och pressens bild av den självutlämnande, intima Eva Dahlgren. Att låten egentligen inte innehåller några som helst ”avslöjanden” om Dahlgrens privatliv är kanske lite paradoxalt. Men samtidigt verkar den intimitet som beskrivs av musikjournalisterna inte heller handla så mycket om Dahlgrens konkreta person och liv utanför scenen, utan mera om en känsla av hudnärhet i text och framförande, ett personligt uttryck som förmedlar något som ofta uppfattas som äkta. Visserligen finns det exempel på direkt självbiografiska tolkningar i mitt pressmaterial, men ofta handlar det om mera allmänna karakteriseringar av Dahlgrens textproduktion och framförande som ”självutlämnande”, ”privat”, ”känslig”, ”personlig”, ”nära”, ”öppen” och ”sårbar” (se till exempel Jansson 1987 och Kronqvist 1995). Beskrivningarna handlar alltså inte alltid om att tolka ”jaget” som ”Eva Dahlgren”, utan om att texterna och musiken tematiskt anses röra sig i en personlig och intim sfär. Denna typ av beskrivningar kan emellertid också vittna om och reflektera en *förväntning* på att vi ska få veta något om den verkliga och äkta Dahlgren genom hennes texter.

På samma sätt som medierna laddar namnet ”Eva Dahlgren” med ord som ”självutlämnande”, ”nära” och ”öppen”, laddar ”Ängeln i rummet” samma namn och person(a) med en känsla av sinnlighet, hudnärhet, intimitet och öppenhet. Samtidigt som Dahlgren i denna låt i hög grad motsvarar föreställningar om en typisk, kvinnlig och subjektiv singer-songwriter, är hennes framställning av jaget som ett slags romantiskt geni ändå en manligt kodad position, vilket innebär att hon utvidgar sitt kvinnliga konstnärskap på ett självmedvetet sätt.

¹²⁴ Även det är som Dahlgren lanserar ”Ängeln i rummet” nämns den intima konsertlokalen i Frank Johanssons (1989) recension. Johansson är till en del emellertid också ett exempel på de recensenter som är kritiska till den lugna formen (kanske för att den inte passar in i en traditionell uppfattning om hur en rockkonsert ska vara).

5.2.2.2 ”Vem tänder stjärnorna” (1991)

vers 1

01 De va e:vihtssekunder
 02 tre korta andet@ a: +ag@ ((rösten går upp))
 03 hela livet vände
 04 vem valde
 05 inte □ jag □
 06 ja hörde ord från mina läppar
 07 som aldri vilat i min @mu: +un@ ((rösten klarare, går upp))
 08 tankar aldri tänkta
 09 (□ > som nya väggar < i ett rum □)

vers 2

10 som om vi allti älskat
 11 sen min dagboks första @bla: +ad@ ((rösten upp, klarare))
 12 men att ja: får skriva ditt liv
 13 (□ bara tur
 14 > de va inget val < □)
 15 å av alla dessa möten
 16 å allt som borde @hä: +änt@ ((rösten upp, klarare))
 17 hur sällan e ja: (.) orsak
 18 (□ ti att livet vänt □)

 19 < har ingen ö:destro
 20 den tanken ge:r ingen ro >

refräng

21 (men vem vänder @vr::ndana:@ +a: ((klarare, upp-ner))
 22 vem får mej att @gå::
 23 dit ja aldri: gått@
 24 vem tänder stjã::rnorna: +a:
 25 som bara ja @se:r ((klarare, upp))
 26 i dina õ::gon@ ((uppe, ner igen)))
 27 vem vänder @vr:: +indana::@ ((klarare, upp, ner igen))
 28 å @ > för mej dit ((rösten upp))
 29 m [in tanke < ((snabbare med kraft, som om vinden får fart))
 30 [(min ta::nke a::ldri nå::tt)
 31 aldri nå +å:tt@

vers 3

32 så många å:r som ja levt
 33 me den ja: @ville: va: +a@ ((rösten upp))
 34 så många: kvinnor som ja spelat
 35 (> men aldri gjort de bra: <)
 36 måste vå:ga bara va:ra
 37 me minnet: av de: @ba: +a:rn@ ((rösten upp))
 38 som lät livet välja
 39 (□ > å våga sjã < ja □)

 40 < har ingen ö:destro
 41 den tanken ge:r ingen ro >

det var evighetssekunder

tre korta andetag

hela livet vände

vem valde

inte jag

jag hörde ord från mina läppar som aldrig vilat i min mun

tankar aldrig tänkta

som nya väggar i ett rum

som om vi alltid älskat

sedan min dagboks första blad

men att jag får skriva ditt liv

bara tur

det var inget val

av alla dessa möten och allt som borde hänt

hur sällan är jag orsak

till att livet vänt

jag har ingen ödestro

den tanken ger ingen ro

men vem vänder vindarna

vem får mig att gå dit jag aldrig gått

vem tänder stjärnorna

som bara jag ser

i dina ögon

vem vänder vindarna

och för mig dit min tanke aldrig nått

<p>refräng</p> <p>42 (men <i>vem</i> vänder) @vi: [ndana:@+a: ((klarare, upp-ner)) 43 [(vi::n(.).da+arna::) ((upp-ner)) 44 (vem får mej att @gå:: 45 dit ja aldri: gått@) 46 vem tänder) [stjä::rnorna:+a: 47 [(stjä::r(.).norna::) ((upp-ner)) 48 som bara ja (@se:r ((klarare, upp)) 49 i dina ö::gon@) ((uppe, ner igen)) 50 vem vänder @v::+indana::@ ((klarare, upp, ner igen)) 51 å @>för mej dit ((rösten upp)) 52 m [in tanke< ((snabbare, med kraft)) 53 [(min ta::nke a::ldri nå::tt) 54 aldri nå+å:tt@</p> <p>outro</p> <p>55 (vem tänder stjä::rnorna:+a: 56 å: [å:) 57 [som <i>bara</i> ja ser 58 >i dina< ö:go+on: 59 (vem vänder v::ndana:+a:) 60 vem får mej att gå 61 dit ja <a::ldrig> gått 62 (vem tänder stjä::rnorna:+a: 63 å: å:) 64 som <i>bara</i> @ja:+a: se::+e:+e:r@ 65 (vem vänder v::ndana:+a:) 66 vem får mej att gå::+å:å+å:å+å:</p>	<p>så många år som jag levt med den jag ville vara</p> <p>som många kvinnor som jag spelat</p> <p>men aldrig gjort det bra</p> <p>måste bara våga</p> <p>med minnet av det barn som lät livet välja</p> <p>och våga säga</p> <p>ja</p> <p>http://evadahlgren.com/musik</p>
--	---

”Vem tänder stjärnorna” (1991) behandlas som följande exempel på den typ av subjektivt autenticitetsskapande som analyserades i samband med ”Ängeln i rummet”. Låten ingår på Dahlgrens succéskiva *En blekt blondins hjärta* (1991), som innebär en vändpunkt i Dahlgrens karriär och artistskap, kommersiell framgång och synlighet inför en ännu större publik än förut. ”Vem tänder stjärnorna”, en låt i långsamt tempo, är dessutom i sig en av Eva Dahlgren allra största hits. Singeln blev också vald till ”Årets låt” med motiveringen ”för musik och poesi i skön harmoni, gränslöst, tidlöst stjärnfyrverkeri” (se Dahlgrens officiella hemsida www.evadahlgren.com/biografi). På grund av den framskjutna position de har i artistskapet tolkar jag både låten och skivan som viktiga milstolpar i skapandet av ”Eva Dahlgren”.

”Vem tänder stjärnorna” har en struktur där första och andra versen sjungs direkt efter varandra, med endast ett kort instrumentalt stycke emellan. Refrängen kommer alltså in först efter andra versen och återkommer efter tredje versen i något varierad och intensifierad form. Det finns även ett outro som består av en variation på refrängen. I den här låten är det närmast frågorna ’vem vänder vindarna’ och ’vem tänder stjärnorna’ som fungerar som nyckelfraser eller hake. Dessa frågor upprepas i refrängen och i outrot, både av sångerskan själv och av kören, som ibland ”backar upp” sångerskan genom att upprepa refrängen långsamt så att den delvis överlappar Dahlgrens sång.

Den innehållsmässiga strukturen går bakåt i tiden, från ett nu mot något förflutet. I första versen beskrivs ett nuläge, eller åtminstone en tidpunkt som verkar ligga senare i tiden i förhållande till andra versen. I andra och tredje versen reflekterar jaget över händelser i det förflutna, som föregått ett ögonblick av stor och positiv förändring som låten tematiskt sett byggs upp kring. Förändringen kan, som vi kommer att se, också beskrivas som en slags förlösning – en frigörelse av det autentiska jaget, eller det autentiska inom jaget.

I den första versen beskrivs detta ögonblick av förändring. Ordet ”evighet” hänvisar till någonting ändlöst stort och samtidigt andligt. Det ord Dahlgren använder, ”e:vihetssekunder”, är därför en paradoxal nybildning som låter förstå att det som sker under just dessa, tidsmässigt korta och flyende sekunder, ändå är någonting stort och betydelsefullt. Jaget säger också att ”hela livet vände”, men samtidigt att denna vändpunkt inte var hennes egen förtjänst: ”vem valde / inte jag?”. Den förändring som skildras verkar alltså vara något som jaget själv inte har kontrollen över.

Detta anknyter till en spänning mellan två livssyner som är genomgående i låten: mellan synen att subjektet genom aktiva val och handlingar medvetet styr sitt liv och har kontroll och synen att livet i sista hand styrs av större krafter som subjektet inte kan kontrollera. Båda synerna existerar parallellt i låten, men den senare är dominerande, eftersom den upprepas och betonas i refrängen samt kopplas ihop med den ovan beskrivna förlösningen, som även gestaltas musikaliskt. Denna syn kan också, som vi kommer att se, kopplas ihop med det nyandliga spåret som löper genom flera av Dahlgrens texter.

Vissa ord och partier i låten, ”som *om* vi allti älskat”, ”...stjärnorna: +a: / som bara ja @se:r / i dina ö::gon@”, gör en koppling från den beskrivna stora förändringen eller förlösningen till kärlek, så att en ny relation (eller att finna kärleken) medför en stor förändring av livet som helhet, och utgör en process som jaget inte själv helt kan kontrollera. En liknande tematik återkommer hos Dahlgren, speciellt tydligt i texten till hennes senare konstmusikaliska låt ”Innan kärleken kom” (1995). Också där framställs kärleken som något som man inte kan styra med viljan, och som en genomgripande förändring och ett brytningsskede som delar livet i två: livet *före* kärleken och livet *i* kärleken. Man kan alltså läsa också ”Vem tänder stjärnorna” som en låt om det som bland annat Lilliestam (1998: 151–152) påpekat att traditionellt setts som en av de mest typiska scenarierna i rocktexter – kärlek och relationer. En sådan tolkning gör exempelvis Hillevi Ganetz (1997: 143) i sin genomgång av Dahlgrens tematik. Hon skriver kort att ”Vem tänder stjärnorna” tar upp ett vanligt tema hos Dahlgren: ”att våga visa sina äkta känslor i en nära relation”.

I ”Vem tänder stjärnorna” kopplas förändringen dock inte bara till romantisk kärlek, utan till en mera allmän, existentiell tematik som kan associeras bland annat med att tänka och formulera sig på ett nytt sätt och med konstnärligt skapande. Den förändring som beskrivs har nämligen följden att jaget, för att referera till första versen, ges nya tankar (”tankar aldri tänkta”) och nya ord (”ord från mina läppar / som aldri vilat i min @mu: +un@”). Detta kan associeras med den i Dahlgrens texter återkommande tematiken att formulera sig med ord, tilltala ett du och till den skapandetematik vi var inne på i föregående avsnitt med ”Ängeln i rummet”. ”Vem tänder stjärnorna” formulerar en

liknande, romantiskt inspirerad konstsyn som "Ängeln i rummet". Men beskrivningen av nya tankar ("tankar aldrig tänkta") och de nya ord som lämnar jagets läppar, motsvarar ändå ett mera modernistiskt färgat ideal om nyskapande, i enlighet med Keightleys (2001: 135–139) beskrivning av en modernistisk (snarare än en romantisk) autenticitet, där brottet mot traditionen är centralt. Att Dahlgren blandar romantisk autenticitet med modernistiska tankegångar kring det autentiska är ändå inget märkligt i sig. Som Keightley (2001: 138) konstaterar hör det snarare till att autenticitet uttrycks på olika sätt. Dessutom har modernismens konstnärsideal en föregångare i just romantikens originalitetsestetik.

I andra versen tycks förändringen ändå syfta till drömmen om kärlek som gått i uppfyllelse. Jaget beskriver en känsla att det är "som *om* vi allti älskat". Det verkar alltså som om kärleken är en så genomgripande förändring att också livet *före* kärleken färgas av känslan. Orden "sen min dagboks första @bla:+ad@" och "att ja: får skriva *ditt* liv" för dock igen tankarna till skrivandet, även om berättelsen och skrivandet inte nödvändigtvis behöver uppfattas konkret. De kan även ses som en syftning på hur jaget och duet uppfattar sina liv som "berättelser", och sin kärlek som ett konstruerande ("skrivande") av en gemensam kärlekshistoria. Genom att bli en del av duets liv, blir jaget också en del av duets berättelse och får möjlighet att skriva in duet i sin egen berättelse (också helt konkret, till exempel i sin dagbok).

I andra versen beskrivs vidare hur det var *innan* den beskrivna kärleken kom, om alla möten, förhoppningar och besvikelser över sådant som 'borde hänt', men som uppenbarligen inte hände. Därefter kommenteras vändpunkten med orden "bara tur / >de va inget val<". Här betonas alltså hur kärleken och vändpunkten i livet står utanför jagets kontroll och planering. Detta följs av en allmän reflexion över att jaget själv sällan är orsak till vändpunkterna i livet.

Början av låten domineras alltså av ett ödesbudskap, en betoning av det inslag av slumpmässighet som livet innehåller. Men strax därefter, i de sista raderna före refrängen, deklarerar jaget att hon inte har någon "ö:destro" och att tanken på ödet inte ger henne någon ro. Här formuleras alltså ett budskap som står i motsättning till det tidigare ödesbudskapet. Här framträder för en stund ett mera aktivt subjekt som vill ha kontroll, i stället för att blint ge sig hän åt ödet.

Refrängen domineras innehållsmässigt av de två frågorna (vem som vänder vindarna och tänder stjärnorna) som används metaforiskt i texten. Det handlar alltså inte om stjärnor på himlen, utan i duets ögon, och om en vind som markerar en förändring i jagets liv snarare än en konkret vind som blåser. Stjärnorna som jaget ser i duets ögon kan förknippas med kärlek (att se in i den älskades ögon), men detta utesluter inte att låten även har andra teman vid sidan av kärlekstemat, att de krafter som låten hänvisar till inte bara ligger bakom kärlekens mysterium, utan också bakom andra mysterier i livet. Vinden som "för mej dit [...] / min tanke/ [...] / aldrig nå+å:tt" för tankarna till något irrationellt, bortom tanken, något som ligger utanför det medvetna planerandet, vilket är i enlighet med den romantiska konstsynen. Just i denna låt finns ändå element som gör att lyssnarna också kan lockas läsa in verkliga naturfenomen. Låttiteln som endast lyder "Vem tänder

stjärnorna”, avslöjar inte den bildliga dimensionen, att stjärnorna finns i ett par ögon. Frågorna i framförandet följs dessutom av en paus, så att de står för sig själva en stund, innan den metaforiska betydelsen så att säga läggs till.

Här är det också centralt att de viktiga bilderna i texten, vinden som vänder och stjärnorna som tänds, är just naturfenomen. Naturen och det naturliga uppfattas ofta dels som någonting som vi inte kan påverka och därmed äkta, dels som någonting i sig positivt och meningsfullt. Konventionellt uppfattas naturen stå utanför den enskilda individens kontroll och följa sina egna lagar, vilket gör den till en slags autenticitetsmarkör på textens nivå.

I detta sammanhang kan det vara motiverat att även göra en snabb utblick mot den musikvideo som finns till låten, och som hör till Dahlgrens mera kända videor. Också videon bidrar till att skapa associationer till verkliga stjärnor och vindar eftersom den är filmad i havs- och strandmiljö och innehåller scener där Dahlgren, emellanåt i möte med den svenska skådespelaren Stellan Skarsgård, syns mot bakgrund av himlen, stranden och vattnet. Videon är också intressant på så sätt att de naturmiljöer som visas i den kan förknippas med romantikens idévärld som även är central för rocktexten, den öde stranden, det öppna havet och himlen – en plats där det romantiska geniet kan insupa inspirationen. Bilder med strandmotiv förekommer för övrigt också i skivkonvolutet till *En blekt blondins hjärta*.

Att refrängen inleds med ordet ”men” kan uppfattas som en hänvisning till slutet av andra versen, alltså deklARATIONEN att jaget inte tror på ödet. Här sker igen en tvärvändning i budskapet. Refrängens frågor, vem som vänder vindarna och tänder stjärnorna, tycks åter hänvisa till något man *inte* kan planera eller kontrollera. Ordet ”*vem*”, som dessutom betonas här, antyder att det måste finnas *någon* som styr, en *tanke* bakom hur världen är konstruerad. Här kan man också läsa frågan som en förhoppning eller ett antagande om att det finns en gudom eller någon form av högre makt som styr. Med andra ord tycks refrängens frågor på sätt och vis kullkasta det tvivel som orden ”har *ingen* ö:destro” ger uttryck för.

Också Peter Nynäs (1997: 132) har tagit upp de paradoxala raderna ”jag har ingen ödestro... vem vänder vindarna” som ett exempel på utvecklingen mot ett religiöst förhållningssätt i Dahlgrens senare texter. Då Dahlgren sjunger att vinden som vänder får henne att gå dit hon aldrig gått och att stjärnorna är något som bara ”jag” kan se i ”dina” ögon, handlar det om att finna nya vägar och kärlek, processer som framställs som stående utanför individens medvetna kontroll och som underkastade större krafter.

Tanken om att minska kontrollen och ge sig hän åt och vara ödmjuk inför krafter som är större än vi själva, ”att följa livets flöde, ’roll with it’, släppa taget och minska sitt kontrollbehov” är centrala drag inom nyandlighet, till exempel i New Age-läror. Citatet är författaren Unni Drougges (ur ett personligt brev till författaren, litteraturvetaren Inger Littberger) och finns återgivet i boken *Omvändelser*, där Inger Littberger (2004: 216–217) argumenterar för att Drougge ger uttryck för en andlig syn som kan inordnas under beteckningen ”New Age”.

Att ge sig hän åt dessa större krafter hänger i sin tur ihop med idealet att vara autentisk, ärlig mot den man verkligen är. Inom expressiv andlighet (se Woodhead & Heelas 2000: 113), ett begrepp som delvis sammanfaller med den typ av religion som kallats 'livets andligheter', är ett viktigt mål likaså att leva som ett uttryck för den man verkligen är och bekräfta sig själv som en del av naturen, den autentiska ordningen som helhet. Också nyandlighetens autenticitetstanke kan alltså spåras i "Vem tänder stjärnorna". Det handlar om att skala av de falska delarna av självet och blotta det sanna, rena och autentiska jaget.

Det kan nämnas att den andlighet som formuleras också har öppnat för kristna tolkningar av låten, eller åtminstone inspirerat en del att besvara Dahlgrens nyandliga frågeställningar med "Gud". Den kristna debattören Per Ewert har exempelvis gett ut en bok, *Vem tänder stjärnorna?: en liten bok om människans största frågor* (2008), vars titel refererar till Dahlgrens låt. Diskussionen kring *vem* som egentligen tänder stjärnorna (enligt vissa kristna debattörer bör svaret helst vara Gud), som Ewert kopplar till ett försök att (vetenskapligt) bevisa Guds existens, står i kontrast till Dahlgrens egna uttalanden vid samma tid, då hon väljer att komma ut som ateist eller "humanist" (se Sturmark 2008).

I tredje versen i "Vem tänder stjärnorna" återgår jaget till att beskriva hur hon i många år levt med en identitet som framställs som en roll, fjärrad från ett mera äkta jag, en idealbild som hon försökt leva upp till och olika kvinnoroller hon *spelat*. Målet som beskrivs i versen är att "vå:ga bara va:ra" och att minnas det barn man en gång var, att våga "säja ja". Det barnsliga och oskuldsfulla blir här en bild för livsbejakande, en nyckel till en mera äkta tillvaro där livet får välja. Igen framställs alltså det kontrollerade och medvetet valda som en motsats till det äkta. Barnet och barnets tillvaro kan ses som en konventionell metafor för det autentiska: det omedelbara, oförställda och spontana. Detta kan associeras med hur Keightley (2001: 124) påpekar att den ungdom som rocken ursprungligen talade till framstod som autentisk i jämförelse med vuxna. I slutet av versen i Dahlgrens låt upprepas dock deklarationen att jaget inte har någon ödestro, vilket innebär att spänningen mellan de två livssynerna bibehålls i texten. Denna lilla invändning följs dock igen av refrängen och av outrot som består av delar av refrängen. Här ställs på nytt frågorna vem som vänder vindarna och tänder stjärnorna, och jaget låter återigen förstå att det måste finnas någonting eller någon bakom alltihop.

Liksom i "Ängeln i rummet" tematiseras konstnärskap eller artistskap mindre explicit i "Vem tänder stjärnorna". I mera allmänna ordalag tematiseras förmågan att formulera känslor och tankar, inspirerad av större krafter. Också i denna låt är det ändå möjligt att tolka textens "du" som lyssnaren. Kärleken behöver alltså inte nödvändigtvis enbart ses som något privat mellan jaget och duet (att de älskar varandra i det privata), utan kan även uppfattas som en gemensam, allmängiltig erfarenhet som förenar dem. Jaget, läst som artisten, kan genom sina sånger också "skriva" lyssnarens liv och berättelse – en berättelse som lika väl som jagets egen, även handlar om kärlek. Den tolkningen kunde också stödjas av det faktum att Dahlgren gör en parallell mellan skapande och kärlek och till och med mellan skapande och intim, fysisk kontakt även i andra låtar, till exempel i "Ängeln i rummet" (se även analysen av "Lev så", avsnitt 5.2.2.3). "Vem tänder stjärnorna" kan läsas på två nivåer samtidigt, både som en berättelse om en privat kärlek, men också som

en skildring av hur jaget med hjälp av orden kan förmedla sina känslor så att någon annan kan förstå och identifiera sig med det berättade.

Man kan också läsa "Vem tänder stjärnorna" så att ordet "vem" hänvisar till ett övernaturligt väsen som ger jaget orden och uttrycksmöjligheten, i enlighet med den romantiska konstsynen. Det rör sig om den typ av väsen som exempelvis ängeln är i "Ängeln i rummet", eller den älva som förekommer i låten "Lai lai" (1999, se avsnitt 5.2.2.5). Frågan "vem får mej att gå::: / dit ja aldri: gått" kan då läsas som en beskrivning av att ledas till nya uttrycksmöjligheter av en övernaturlig eller magisk kraft.

Musikaliskt inleds låten med musik som till rytmen påminner om hjärtats dunkande. Framförandemässigt innehåller den sedan en hel del variationer både i rösten och i rytmen, men dessa är inte plötsliga kontraster utan relativt mjuka, glidande övergångar. Till stor del sjungs "Vem tänder stjärnorna" med en låg eller viskande röst. Alltså påminner röstanvändningen om den intimitetsskapande vokala gestaltningen i "Ängeln i rummet". Men emellanåt blir rösten plötsligt klarare och högre. Detta sker ofta mot slutet av satser eller andra enheter. Röstvariationen har en parallell i de mjuka tempoväxlingarna. Båda bidrar till att skapa en "vågrörelse" i rytmen, vilket också kan associeras med vågors rörelse i vinden, vilket är intressant, eftersom vinden som vänder förekommer i själva texten, där som en metafor för förändring. Kopplingarna till vågor och havs- eller strandmiljö finns dessutom i de "måsskrik" som man hör i ackompanjemanget.

Särskilt intressant i det röstliga framförandet i "Vem tänder stjärnorna" är att de två sista raderna före refrängen sjungs på ett "återhållet" sätt och därmed förebådar refrängen som sedan är mera flödande. Raden om vinden som för jaget på nya vägar sjunger Dahlgren snabbare och med kraft. Detta skapar en effekt av att sångerskan håller tillbaka och sedan släpper loss. Här gestaltas en känsla av att vinden får fart, vilket kan associeras med den *förlösning* av det autentiska (i) jaget som beskrivs i texten. Därför blir detta ett nyckelställe i texten som kan förbindas med autenticitetstemat. Den plats dit jagets tanke aldrig nått kan uppfattas som en bild för någonting autentiskt, i enlighet med föreställningen om det planerade och *tänkta* som en motsats till det spontana och autentiska. Övergången från en mera "återhållen" till en mera flödande vokal gestaltning kan associeras med motivet att kontrollera sitt liv kontra att släppa kontrollen och ge sig hän åt större krafter än människan. Denna övergång sammanfaller på ordens innehållsliga och röstens framförandemässiga plan.

Om man ser låten mot bakgrund av Dahlgrens skapandetematik handlar den röstliga förlösningen också om en situation där orden liksom kommer flödande genom det skapande jaget. Detta anknyter till den likaså romantiskt inspirerade föreställningen om att texter och musik som tillkommer spontant och snabbt, utan medveten vilja är autentiska medan det kontrollerade och genomtänkta eller genomarbetade kan uppfattas ge mindre autentisk konst som resultat.

Också i intervjuer med Dahlgren förekommer en del romantiskt inspirerade föreställningar om skrivandet. Exempelvis i en intervju med Kajsa Olsson (1991) samma år som *En blekt blondins hjärta* utkommer, betonar Dahlgren till exempel sin integritet som artist. Hon

säger att hon skriver sitt material ensam och har det relativt klart då hon kommer till studion, samt att hon har kontroll över det i den bemärkelsen att andra inte har någon större möjlighet att påverka eller ändra på materialet. Detta är i enlighet med den inom rocken konventionella föreställningen om ett självständigt, autentiskt "authorship". I intervjun med Steffo Törnquist (1992) följande år värjer sig Dahlgren bestämt mot en beskrivning av henne som strategisk och kalkylerande i sitt skapande, och beskriver sig som spontan och intuitiv. I samma intervju medger Dahlgren dock att hon i viss mening blivit mindre individualistisk, mindre mån om att vara motvalls i förhållande till vad andra tycker att hon ska göra som artist. Den romantiska synen hänger dock med ännu i till exempel det senare radioprogrammet "Vem tänder stjärnorna" (2000), i serien *Livet är en fest* som behandlar den svenska rockhistorien. Där beskriver Dahlgren hur en del låtar skriver sig själva, exempelvis stora hitlåtar som "Ängeln i rummet", "Vem tänder stjärnorna", "Jorden är ett litet rum" (1995) och "Lai lai". Så här återges Dahlgren i den bok (*Livet är en fest* 2001: 206) som baserar sig på radioserien:

När man bara sätter sig ner och där kommer en låt och man börjar spela, och så slutar man och sen är den färdig. Var kom den ifrån? Det är en otrolig känsla. Det finns inget intellektuellt i det över huvud taget, det är bara fysiskt. Det är jättehäftigt och lite skrämmande på samma gång, för det känns underligt. Men med dom låtar som blir så där jättebra, så sker det oftast på det sättet. I alla fall för mig är det så, att dom låtar som man har jobbat mer med blir kanske för tänkta på något sätt, medan dom som föder sig själva får ett naturligt flöde.

Romantiskt inspirerade föreställningar om det spontana som i någon mening bättre eller mera äkta än det alltför "tänkta" hör också till de tankemodeller som är vanliga i populärmusiksammanhang mera generellt. Man kan hänvisa till Karin Strands (2003: 100–102) återgivning av hur den svenska schlagerartisten Sven-Olof Sandberg i flera sammanhang beskrev tillkomstprocessen för sin stora genombrottslåt "Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?" (1927) som spontan och oplanerad. Strand menar att dylika berättelser ger en dimension av magi och övernaturlighet åt processen, och att ett syfte med dem verkar vara att befria de inblandade för misstankar om spekulation, vilket får artisterna att framstå som 'oskyldiga' till de kommersiella framgångarna. Denna syn på musikskapande står i kontrast till en syn där skapandet ses mera som ett hantverk och mindre som ett direktavtryck av artistens själ. Eftersom Dahlgren pendlar mellan en hantverksmässig och en romantisk syn i sina uttalanden i pressen, kan man säga att hon i intervjuer förhåller sig ambivalent till de romantiska föreställningarna på ett liknande sätt som i "Vem tänder stjärnorna"; de romantiska föreställningarna utgör ett återkommande och dominerande tema samtidigt som hon emellanåt inflikar "har *ingen* ö:destro".

En grundläggande fråga i "Vem tänder stjärnorna" är *vad* eller *vem* som styr det man inte kan kontrollera: kärleken, skapandet, naturen och livet i allmänhet. Texten och dess förlösningstema kan alltså tolkas på olika nivåer, som en sång om grundläggande existentiella frågor, om en förlösning som kan hänga ihop med att finna kärleken, att finna "sig själv" (sitt autentiska jag), att finna de rätta orden som skrivande människa och artist eller en slags väckelse (att finna en andlig dimension i livet). Men dessa olika tolkningsmöjligheter står inte i konflikt med varandra, utan ingår snarare som delar i



en helhet. Man kunde beskriva ”Vem tänder stjärnorna” som en sång om existentiella frågor med ett nyandligt perspektiv, en sång som öppnar för många olika läsningar av autenticitetsbudskapet.

”Vem tänder stjärnorna” saknar i sig direkt referens till personen Eva Dahlgren, även om Dahlgren skrivs in genom skivans titel, via den blekta hårfärgen, och skivomslaget (med bilder av Dahlgren med hennes blonda hår, i kombination med skivans titel). En intressant tanke är att Dahlgrens personliga liv skrivs in också genom syftningen på en ’dagbok’ i andra versen (också med tanke på hänvisningen i pressmaterial till Dahlgrens låtar som en offentlig dagbok och liknande, Se Sjöström 1984). Dahlgren skrivs också in genom de teman i låten som är återkommande i Dahlgrens produktion och centrala i hennes artistskap, teman som på olika sätt kretsar kring jagets autenticitetskamp. I ”Vem tänder stjärnorna” finns ett jag som strävar efter att uppfylla sitt autentiska själv och som också verkar lyckas med det. I denna låt inte bara *finns* en äkta kärna i jaget, utan denna är också tillgänglig. Därmed är en autenticering enligt samma mönster som i ”Ängeln i rummet” möjlig också i denna låt. Enligt de begrepp som Moore (2002) presenterat, handlar det åter om en identifikation med det äkta jag som Dahlgren skapar, alltså ”second-person authenticity” och ”first person authenticity” (Moore 2002: 214 och 220).

Genom denna tematik kan låten, trots att den utgår från ett allmängiltigt, existentiellt perspektiv, alltså ses som en bekräftelse eller förstärkning av bilden av den (känslomässigt) självutlämnande och personliga Dahlgren, även om explicita hänvisningar till musikskapande, låtskrivande eller artistrollen saknas. Liksom i ”Ängeln i rummet” rör sig även ”Vem tänder stjärnorna” nära ett hos Dahlgren återkommande ideal för konsten, där en viktig aspekt är det autentiska mötet mellan jaget eller artisten och duet eller lyssnaren.

5.2.2.3 ”Lev så” (1991)

<p>intro</p> <p>01 Na: na na Na: na: na</p> <p>02 Na: na na Na: na na na</p> <p>03 Na: na na Na: na: na</p> <p>04 Na: na na Na: na na na</p> <p>vers 1</p> <p>05 Söker orden</p> <p>06 för att röra (.) vid ett <i>hjärta</i>:+a</p> <p>07 men svarta streck</p> <p>08 på (.) vita papper (.) blir så <i>svarta</i>:</p> <p>09 @älskade@ i bläckets</p>	<p>söker orden för att röra vid ett hjärta</p> <p>men svarta streck på vita papper blir så svarta</p> <p>älskade i bläckets gråhet faller ljudlöst</p> <p>för att skälva kräver hjärtat</p> <p>läppars närhet</p> <p>söker språket för att vandra dina skogar</p>
---	---

10 gråhe(.)*t*
 11 faller ljudlö:+öst
 12 för att skälva (.) kräver
 13 hjärtat
 14 läppars närhe:(.)*t*

introt upprepas ((ersätter refräng))

15 Na: na na Na: na: na
 16 Na: na na Na: na na na

17 Na: na na Na: na: na
 18 Na: na na Na: na na na

vers 2

19 Söker orden
 20 för att vandra: (.) dina *sko:ga*:+ar
 21 dina nätter
 22 ska bära frukt av (.) mina *daga:r*

23 @trösterikt
 24 ska orden anda:+as@
 25 i dina tanka:+ar
 26 men för att leva
 27 kräver tanken
 28 dina drömma:r

refräng (del 1)

29 likt stjärnor i himmelen
 30 för ingens skull
 31 punkterar natte:+en
 32 lev som den *vilda* vind
 33 för lekens skull
 34 över vida vatte+en

refräng (del 2)

35 Likt en blomma söker ljus
 36 likt poeten söker
 37 LE::V [SÅ::
 38 [(le::v så::)
 39 LE::V [SÅ::
 40 [(le::v så::)
 41 som en äng i sommarskrud
 42 lik dess skönhet är du
 43 LE::V [SÅ::
 44 [(le::v så::
 45 LE::V [SÅ::
 46 [(le::v så::)
 47 LE::V >ME MEJ< SÅ [::
 48 [(LIK
 EN

dina nätter ska bära frukt av mina dagar
 trösterikt ska orden andas i dina tankar
 men för att leva

kräver tanken dina drömmar

likt stjärnor i himmelen för ingens skull punkterar natten

lev som den vilda vind för lekens skull

över vida vatten

likt en blomma söker ljus

likt poeten söker

lev så

som en äng i sommarskrud

lik dess skönhet är du

lev så

lev med mig så

söker orden som ska minnas mina kyssar

lika varma lika lena ska dom smeka

älskade i natten viskat sakta bleknar

söker orden

som för evigt bär min sanning

<http://evadahlgren.com/musik>



BLOMMA SÖKER LJU:+U+US

49 le:+e+e+ev så:+å+å+å:)

vers 3

50 söker orden

51 som ska minnas (.) mina *kysa*:r

52 lika varma

53 lika lena (.) ska dom *smeka*:

54 @älskade i natten@

55 viska:+at

56 sakta *blekna*:+ar

57 söker orden

58 som för evigt

59 bär min *sannin*:g

refräng (del 1)

60 likt stjärnor i himmelen

61 för ingens skull

62 punkterar natte+en

63 lev som den vilda vind

64 för lekens skull

65 över vida vatte+en

refräng (del 2)

66 Likt en blomma söker ljus

67 likt poeten söke+er

68 LE:::V [SÅ:::

69 [(le:::v så:::)

70 LE:::V [SÅ:::

71 [(le:::v så:::)

72 som en äng i sommarskrud

73 lik dess skönhet är du

74 LE:::V [SÅ:::

75 [(le:::v så:::)

76 LE:::V [SÅ:::

77 [(le:::v så:::)

78 LE:::V >ME MEJ< [SÅ:::

79 [(LIK T EN BLOMMA SÖKER LJU:::+US

80 LE+E+E+E:V SÅ:+Å+Å+Å:

outro

81 LIKT EN BLOMMA SÖKER LJU:::S

82 LE:::V (.) SÅ:::

83 LIKT EN BLOMMA SÖKER LJU:::S

84 LE:::V (.) SÅ:::

85 LIKT EN BLOMMA SÖKER LJU:::S

86 LE:::V [(.) SÅ:::

87 [(LEV SÅ:)

88 LIKT EN BLOMMA SÖKER LJU:::S

89 LE:::V [(.) SÅ:::
 90 [(LEV SÅ:)
 91 (likt en blomma söker lju:::s
 92 le:::v så:::)

Innan jag går vidare till ett senare exempel på intimt tilltal i Eva Dahlgrens rocktexter, kommer jag lite kortare att ta upp ytterligare två låtexempel på Dahlgrens succéplatta *En blekt blondins hjärta* (1991). Dessa låtar anknyter också till de tematiska spår jag behandlat i de två föregående avsnitten: det intima tilltalet, en relativt entydig 'subjektiv autenticitet' (i Johan Fornäs 1994: 168–169 termer), skapandematiken och de nyandliga tankegångarna. Den framgångsrika skivan och dess intima tilltal kan ses som en stark bekräftelse av uppfattningen om Eva Dahlgren som självutlämnande, öppen, känslig och i den meningen autentisk.

Det första av dessa ytterligare låtexempel på succéskivan, "Lev så" är, liksom den nyligen diskuterade "Vem tänder stjärnorna", en låt med långsamt tempo och rör sig tematiskt i samma spår. En sak som gör "Lev så" speciellt intressant i denna avhandling är att den mera explicit behandlar skrivar- och skapandematiken.

"Lev så" bygger på samma grundläggande rocktextstruktur som de andra hittills presenterade låtarna, men innehåller ändå ett par något ovanliga variationer från huvudmönstret. Låten har tre verser och liksom i "Vem tänder stjärnorna" sjungs de två första verserna utan refräng emellan. Men i "Lev så" sjungs efter första versen en upprepning av texten i det icke-verbala, nynnande intro som inleder låten och detta textavsnitt får här med andra ord ersätta refrängen. Refrängen, som sedan kommer in efter andra versen, har jag uppfattat som tvådelad eftersom melodin i den första delen "stegras" och förebådar ett slags klimax på ett sätt som är typiskt mot slutet av verser innan de övergår i refräng.¹²⁵ Efter denna stegring övergår låten i den andra "delen" av refrängen, som sedan fungerar som den "egentliga" refrängen och består av upprepade fraser. Orsaken till att jag ändå valt att räkna också den första delen som en del av refrängen snarare än som avslutande parti i verserna, är att detta textavsnitt dels är relativt långt, dels upprepas på samma sätt efter både andra och tredje versen, och att partiet saknas helt i slutet av den första versen som sjungs utan att följas av refräng. Låten har också ett outro som består av en upprepning av refrängens andra del. De upprepade fraserna "Likt en blomma söker ljus" och "LE:::V SÅ:::" utgör hake i texten, eftersom de upprepas både i refrängen och i outrot och fungerar lite som ett slags mantra som understryker budskapet. En ytterligare förstärkning av budskapet sker tack vare utdrag på vokaler i "ljus" (ibland) och "lev så" samt förstärkt röststyrka.

¹²⁵ Man kan exempelvis jämföra med hur Dahlgren sjunger på ett återhållet sätt mot slutet av verserna i "Vem tänder stjärnorna", innan den "förlösande" refrängen sätter in.

Den vokala gestaltningen varierar också i de olika textpartierna. Ett framträdande drag är att verserna sjungs ”hackigt”, eftersom betoningen faller på den första stavelsen i de enskilda orden. Refrängen sjungs sedan mera flödande, särskilt refrängens andra del. Kontrasteffekten förstärks av att orden i verserna ofta binds ihop av assonanser (till exempel ”*hjärta*:+a” – ”*svarta*” på sjätte och åttonde raden i första versen), vilket skapar ett intryck av att man ”fastnar i” ljudligheterna samt ”befrias från” de upprepade ljuden då versen övergår i refräng.

I den första versen beskrivs skrivandets vanda och språkets otillräcklighet. Vi möter ett jag som söker, men har svårt att finna, de ord som ska ”röra (.) vid ett *hjärta*:+a”. I likhet med de andra ”intima” Dahlgrenlåtarna kan strävan att uttrycka sig läsas på två plan. Försöket att både formulera sin egen autentiska känsla och dessutom lyckas tala till den andras autentiska känsla kan exempelvis beskriva en situation där jaget kommunicerar med ett specifikt du som mål, till exempel skriver ett kärleksbrev. Men det kan också läsas som en skildring av en konstnärs försök att skriva på ett sätt som berör en läsare eller lyssnare. Redan i de allra första raderna, eller åtminstone mellan raderna, formuleras också ett *ideal* för hur man ska skriva. Då det outtalade ”jaget” skriver ”för att röra (.) vid ett *hjärta*:+a” formuleras en längtan att komma nära och beröra den som lyssnar till texten, vilket motsvarar det ideal för konstnärligt skapande som vi också sett i de senast analyserade låtarna med intimt tilltal, att skapa en känsla av närhet mellan jaget och duet eller lyssnaren. Denna rad i låten har även valts ut som titel för den bok som innehåller en stor del av Dahlgrens textproduktion, *För att röra vid ett hjärta* (2000). Därmed kommer raden också senare att fungera som ett slags motto för Dahlgrens skrivande och sånger överlag.

Att leva upp till idealet, att beröra med ord, beskrivs dock i första versen av ”Lev så” som mödosamt. Inte ens ett ord som ”älskade” tycks leva upp till sin avsedda betydelse i skriften form, eftersom det ”faller ljudlö:+ösl” i ”bläckets / gråhe(.)l”. Enligt den första versen tycks bara den konkret fysiska kontakten (”läppars *närhe*:(.)l”) beröra emotionellt.

I den andra versen beskriver jaget hur hon söker efter orden för att kunna vandra i ”duets” skogar. Denna metafor kan ses som en beteckning för duets inre landskap som ”jaget” vill kunna beskriva – de gemensamma autentiska känslor som jaget med sitt skrivande vill sätta ord på, eller, om man läser låten som en kärlekstext, som en erotiskt laddad metafor. Versen formulerar idealet att orden ska ge *tröst* (”trösterikt / ska orden anda:+as / i dina tanka:+ar”) genom identifikationen mellan (det skrivande eller sjungande) jaget och det lyssnande duet.¹²⁶ Raden ”men för att leva / kräver tanken / dina drömma:r” formulerar samma idé om att det ”tänka” är dött och icke-autentiskt i motsats till det spontana och oreflekterade, som även kommer till uttryck i ”Ängeln i rummet” och ”Vem tänder stjärnorna” och som anknyter till en romantiskt inspirerad konstsyn. Just i denna rad tolkar jag ”duet” som öppet för både det outtalade jaget och duet eller lyssnaren (som förekommer explicit i de föregående textraderna).

¹²⁶ Ordens funktion att trösta duet förekommer också i den analyserade låten ”Rik och okänd” (1999, se avsnitt 5.2.1.3).

Drömmarna står i "Lev så" för det omedelbara och irrationella. Därigenom står drömmarna också för den autenticitet som får tanken eller den *formulerade* tanken (orden), att leva. Detta innebär dels att läsaren måste ha egna drömmar som går att känna igen i texten, dels att den som skriver måste ha drömmar i sitt liv för att kunna förmedla äkta livserfarenheter och känslor. Här dras alltså en tydlig parallell mellan de två teman som är centrala i låten: levandet och skrivandet. Att vara en levande människa med egna drömmar är en förutsättning för att kunna antingen skapa eller ta till sig texten.

De ideal som texten formulerar har dock hittills varit inriktade på frågan hur man ska skriva. I inledningen till refrängen är det däremot frågan hur man ska leva som står i centrum. De liknelser som följs av den direkta uppmaningen, "LE:::V SÅ:::" formulerar ett ideal för levandet: att sprida ljus och lekfullt bejaka livet "likt stjärnor i himmelen" och "den *vilda* vind". Intressant nog förekommer här samma naturföreteelser som i "Vem tänder stjärnorna": vinden och stjärnorna – och även här får de stå som bilder för ett autentiskt sätt att finnas till. Stjärnorna "punkterar" natten utan att reflektera över detta ("för ingens skull"), liksom vinden enbart "för lekens skull" sätter vida vatten i rörelse. En intressant skillnad i förhållande till "Vem tänder stjärnorna" är dock att vinden och stjärnorna i "Lev så" tycks agera helt på eget bevåg. De blir i sig själva "väsen" som får saker att hända. Här saknas alltså ordet "Vem", det ord som i "Vem tänder stjärnorna" antyder existensen av en högre makt. Det är det levande i sig själv som ligger bakom allting. Den nyandliga tanken att *naturen* (liksom *människan*) i sig är helig och gudomlig och styr hela processen, formuleras därmed tydligare i "Lev så" än i till exempel "Vem tänder stjärnorna". Det motsvarar idealet inom så kallad 'expressiv andlighet', att bekräfta sig själv som en del av naturen, den autentiska ordningen som helhet (se Woodhead & Heelas 2000: 113 samt avsnitt 5.2.2.2).

En intressant detalj i refrängen är att "LE:V SÅ:::" ibland byts ut mot "LE:::V >ME MEJ< SÅ:::". Ordet "ME" (alltså "med") styr tankarna mot en relation mellan ett du och ett jag, och det verkar inte primärt handla om hur man ska leva, utan om hur man ska leva *med* någon. I dessa sekvenser kan orden läsas som syftning på en privat relation mellan jaget och ett obestämt du, men samtidigt kan de läsas som en syftning på en delad livserfarenhet mellan det sjungande jaget och en lyssnare.

Som nämnt är paralleller mellan skrivande eller skapande och kärlek eller intimitet återkommande i Dahlgrens texter. Om man läser "Lev så" som en låt om att skriva sånger är ju kärleken central också för att kärlek utgör ett så vanligt tema inom populärmusiken. Strävan efter att kommunicera och formulera sig, som kan förknippas med skrivande och skapande, noteras även av Hillevi Ganetz (1997: 143) som i sin tematiska genomgång av Dahlgrens produktion skriver: "'Lev så' handlar om att hitta ett språk för att säga det man vill säga".

Den ovan beskrivna förlösningseffekten i den vokala gestaltningen, i den textsekvens i "Lev så" där refrängens första del övergår i den andra mera flödande delen, samspelar med ordens innehåll, med sökandet efter ord och efter ett autentiskt sätt att leva. Det skapar en effekt av att sökandet och trevandet *upphör* då gestaltningen av texten blir flödande,



att det man söker efter plötsligt bara kommer. På den vokala gestaltningens plan får man ett intryck av att också *orden* (som jaget i texten så förtvivlat sökte efter) kommer. Efter den tidigare ”hackiga” och återhållna gestaltningen tycks orden flöda ut ur sångarens mun, vilket återigen kan jämföras med den besläktade förlösningseffekten i ”Vem tänder stjärnorna”. Detta uttrycker också en romantiskt inspirerad syn på skapande av det slag som behandlats i de två föregående avsnitten, där idealet är ett spontant skapande som inte styrs av viljan. Det är även betydelsefullt att texten på innehållsplanet här övergår från att behandla skrivandet till att behandla levandet – det mera omedelbara.

Sökandet och trevandet framstår emellertid som centrala också i livet. Det framgår av refrängens senare del där ”duet” uppmanas leva ”Likt en blomma söker ljus / likt poeten söker”. I refrängen jämförs ”duet” även med skönheten hos ”en äng i sommarskrud”, samt uppmanas att leva som den, ytterligare en bild av naturens levnadssätt som speciellt autentiskt. Här framställs sökandet inte som tungt och svårt, utan tvärtom som någonting positivt och livsbejakande, vilket kan tolkas mot bakgrund av att den tunga processen inte är förgäves, då man till slut *finner* något. *Poeten* (den som man kan förmoda att söker efter orden) blir här, intressant nog, rentav en förebild för hur man ska leva i största allmänhet. Poetgestalten är, som vi behandlat tidigare (se avsnitt 5.2.2.1 och 4.1), särskilt viktig också i den romantiska synen på skapande, och anknyter också till Eva Dahlgrens tidigare diskuterade poetimage. Att Dahlgren i ”Lev så” tycks identifiera sig med en romantiskt färgad poetgestalt innebär även i denna låt att hon ställer stora anspråk på att framstå som konstnär, på ett sätt som bryter mot rockkulturens förminskande av de kvinnliga artisterna.

I den tredje versen söker ”jaget” efter ord som minns hennes kyssar, vilket anknyter till kärlekstematiken. Men hon söker också ord som för evigt bär hennes sanning. Detta uttrycker ett starkt autenticitetsanspråk, att förmedla ’sanning’ och att beröra med sina ord, lyckas konservera ’kyssarna’ i orden. Här förs också en annan dimension in i skrivandet, nämligen viljan att, inte bara uttrycka, men också *odödliggöra* sig själv, sin egen sanning, sin kärlek och sina kyssar. Mot bakgrund av påståendet i första versen, att det endast är den konkreta fysiska beröringen, läpparnas närhet, som lyckas förmedla betydelse, är det intressant att jaget här uttryckligen söker efter ord som *kan* förmedla kyssar. Det förmedlas alltså en tro på att språket trots allt har styrkan att beröra och väcka känslor. Detta bekräftas ytterligare av att ordet ”älskade” nu tycks blekna i betydelse när det viskas om natten, alltså när det uttalas ”live”. Fördelen med det skrivna ordet, till skillnad från det levande, är att ordet i skriven form (och i detta sammanhang också i *inspelad* form) blir mera bestående.

Låten som helhet kan läsas delvis som en kärlekstext, men är explicit också en text om skapande och om att uttrycka sig. Artistens roll och uppgift behandlas här främst genom skrivandet och skapandet, som framställs som viktiga ambitioner för jaget. Texten kan läsas som en reflekterande manifestation av vad Eva Dahlgren vill med sina låtar: beröra lyssnaren, sätta ord på dennas känslor och erfarenheter samt öppna upp för identifikation – målsättningar som framställs som svåruppnåeliga. I verserna tycks orden, vare sig de är skrivna eller uttalade direkt till en älskad, aldrig riktigt nå sitt mål trots jagets trägna

sökande efter det rätta uttrycket. Kampen för att nå fram till duet med orden framstår ändå inte som omöjlig. Genom den euforiska förlösningen i refrängen skapas ett intryck av att de efterlängtrade och rätta orden kommer och till slut når fram, även om det aldrig bekräftas explicit.

Att skrivandet i låten kan handla om såväl att skriva till exempel ett kärleksbrev i det privata och om att skriva en låt som riktar sig till en masspublik är helt i enlighet med det återkommande idealet om en konst som strävar efter närhet och direkt tilltal från ett hjärta till ett annat. Svaret på hur man ska leva och hur man ska skriva kunde koncentreras i ordet ”autentiskt”. Den identifikation och närhet som texten öppnar för skapar återigen möjligheten till ’autenticering’ (i Moores, 2002, termer), via identifikation med jaget eller artisten. I denna text talas också mera explicit om det äkta i duet.

5.2.2.4 ”Blå hjärtans blues” (1991)

<p>vers 1</p> <p>01 Ö:n ligger ö:de 02 i vinterha:+av 03 en sista (.) skärgårdsbåt 04 mot sta:+an (.) vänder 05 vid >bryggan< 06 här står ja:+a 07 å ser min (.) ä:/skade vä+älja:</p> <p>vers 2</p> <p>08 mitt huvud så tungt 09 av sanninge:+en 10 ja ser dina (.) fo:spår i snö+ön 11 på vägen he:+em 12 så: lätta steg 13 som säger mer (.) än frusna ord 14 på dina läppar</p> <p>refräng</p> <p>15 bye baby blue 16 (bye bye baby bl [u:e] 17 [smeker mej i natten 18 med sitt vemo:+o:::d 19 bye baby blue 20 (bye bye baby bl [u:e] 21 [å alla dessa minnen 22 i en do:+ov 23 månskensblå ton</p> <p>vers 3</p> <p>24 Rösten i mörkret 25 från en annan ti:+id 26 nålen skär i hjärtat</p>	<p>Ön ligger öde i vinterhav en sista skärgårdsbåt mot stan vänder vid bryggan här står jag och ser min älskade välja</p> <p>mitt huvud så tungt av sanningen jag ser dina fotspår i snön på vägen hem så lätta steg som säger mer än frusna ord på dina läppar</p> <p>bye baby blue smeker mig i natten med sitt vemod bye baby blue alla dessa minnen i en dov månskensblå ton</p> <p>rösten i mörkret från en annan tid nålen skär i hjärtat i pressad svart vinyl hon blöder med mig</p>
--	--

<p>27 i pressad svart viny:+yl 28 hon blöder me mej 29 jag blöder för dej 30 som du (.) blöder för nån an [na:n 31 [(bye bye baby+y+y:)</p> <p>refräng 32 bye baby blue 33 (bye bye baby bl [u:e) 34 [uuu: sjunger hon i <i>natten</i> 35 med sitt vemo:+o:::d 36 bye baby blu:e 37 (bye bye baby bl [u:e) 38 [åå alla dessa minnen 39 i en do:+ov (.) @mänskensblå ton@</p> <p>stick 40 @å: 41 för var kyss 42 som slutat <i>bränna</i>: 43 för varje kä:relek 44 som lämna+ar 45 för min <i>blo:+odröda längtan</i> 46 sjunger h[o:+o+@o:::n</p> <p>outro 47 [(bye bye baby blu:e 48 bye bye baby) 49 smeker mej i natten 50 med sitt vemo: [+o:::d 51 [(bye bye baby blu:e) 52 bye baby blue 53 (bye bye baby bl [u:e) 54 [å: (.) alla dessa minnen 55 i en dov [to+o:n 56 [(bye bye baby blu:e) 57 bye baby blue 58 (bye bye baby blu:e) 59 (bye bye baby blu:e) 60 (bye bye baby blu:e)</p>	<p>jag blöder för dig som du blöder för en annan</p> <p>bye baby blue sjunger hon i natten med sitt vemod bye baby blue alla dessa minnen i en dov blå ton</p> <p>för varje kyss som slutat bränna för varje kärlek som lämnar för min blodröda längtan sjunger hon bye baby blue</p> <p>http://evadahlgren.com/musik</p>
---	---

”Blå hjärtans blues” tillhör låtarna på *En blekt blondins hjärta* (1991) och är ytterligare ett exempel på en låt med ett intimt tilltal som öppnar för identifikation och som kan tolkas som uttryck för en ’subjektiv autenticitet’ (Fornäs 1994: 168–169). Förutom att ”Blå hjärtans blues” är en av låtarna på det framgångsrika album som färgat Eva Dahlgrens artisterskap, är den intressant i sammanhanget också för att låtens text utgör en explicit beskrivning av flera av de ideal som det intima tilltalet bygger på.

Som Hillevi Ganetz (1997: 207) noterar i sin analys av låten är "Blå hjärtans blues" inte en blueslåt musikstilistiskt sett; "blues" syftar här snarare på en sinnesstämning än på en musikalisk genre. Namnet definierar alltså inte låtens genretillhörighet, utan hänvisar till låtens tematik. Ganetz (1997: 205) uppfattar "Blå hjärtans blues" som en text om "melankolins kärna – separationen". Ganetz (1997: 207) konstaterar att det finns tre personer i texten, ett övergivet jag, ett du som lämnat jaget och ytterligare en röst som sjunger i mörkret. I sångtexten syftar den sistnämnda på en artist som sjunger på en skiva som textens jag lyssnar på. I skivkonvolutet tillägnar Eva Dahlgren låten "Blå hjärtans blues" P. Lee – vilket kan läsas som en syftning på den vita, amerikanska bluessångerskan Peggy Lee (1920–2002). Därmed kan textens röst i mörkret också läsas som Peggy Lee, även om artistens identitet inte är det mest relevanta för tolkningen av rocktexten. Detta uttrycker ändå en identifikation med en annan kvinnlig artist och bidrar på så sätt till bilden av Dahlgrens konstnärskap. Ytterligare en person i låten som åtminstone indirekt finns med även i Ganetz tolkning, men inte är lika synlig i texten, är lyssnaren till Dahlgrens låt.

Texten har tre verser. Refrängen kommer även i denna låt in första gången efter andra versen, vilket innebär att första och andra versen sjungs utan refräng emellan. Refrängen upprepas efter tredje versen, men i en något annorlunda form då orden "smeker mej i natten" i den andra versionen byts ut mot "sjunger hon i *natten*". Dessutom fungerar (den första versionen av) refrängen, i något förlängd form, som outro. Refrängen byggs i båda versionerna till stor del upp av orden "bye baby blue" som upprepas flera gånger, och kan tolkas vara de ord som rösten i mörkret sjunger på den skiva textjaget lyssnar på. Genom upprepningen fungerar orden som en stämningsskapande hake och understryker det vemodiga sinnestillstånd som texten beskriver. Före outrot finns dessutom ett stick som till stor del byggs upp av en apostrof; bildliga uttryck följer på "för".

Som helhet är texten, som redan framgått, en beskrivning av en ensam och övergiven människas sinnesstämning då den älskade gett sig av. Första versen börjar med en stämningsbild, en beskrivning av den situation som det övergivna "jaget" befinner sig i. Det är vinter, hon är på en ö ute i skärgården och ser den sista båten mot staden vända vid bryggan. Dahlgren sjunger "här står ja:+a", vilket inte bara placerar jaget i en specifik miljö utan i likhet med andra liknande uttryck (till exempel "här är jag") får en speciell laddning i framförandet då det fungerar som en manifestation av Dahlgrens närvaro (se till exempel avsnitt 5.2.1.3). Som Ganetz (1997: 207) mycket riktigt påpekar är tiden (vintern) och platsen (skärgårdsön) bestämda och konkreta i texten. De inledande orden "Ö:n ligger ö:de / i vinterha:+av" fungerar också som en bild för jagets ensamhet. Att befinna sig på en ö som dessutom ligger öde är en konkret och konventionell metafor för ensamhet, periferi och isolation. Denna symboliska dimension har också diskuterats som typisk i rocklyriken i en artikel av Daniele Mezzana, Aaron Lorenz och Ilan Kelman (2012: se till exempel s.76–81) inom forskningsfältet island studies. De uppmärksammar ön som en möjlig scen för depression och ensamhet, men också som en tillflyktsort eller plats för intimitet (alltså isolerad i mera positiv bemärkelse). I Dahlgrens låt illustrerar även vinterns kyla, frusenheten och den sista skärgårdsbåten mot staden jagets känslor av att vara avklippt från all kontakt, både fysiskt och mentalt, att hon är ensam, ute i kylan – och en känsla av att något definitivt är över. Mot bakgrund av Mezzanas, Lorenz



och Kelmans (2012) diskussion kring öns betydelser i rocktexter kan man säga att ön i "Blå hjärtans blues" transformeras från en plats där man kan anta att jaget och duet har upplevt en intim gemenskap i en perifer, idyllisk miljö (skärgården) till en kall, isolerad och övergiven plats där jaget lämnats ensam.

Många av bilderna i "Blå hjärtans blues" är av en typ som påminner om sinnesanalogier. En abstrakt känsla jämförs eller illustreras med någonting konkret, sinnligt. I första versen beskrivs exempelvis hur "jaget" ser den älskade "vä+älja:". Ett val kan man konventionellt sett inte "se", men här talar skärgårdsbåten mot stan som vänder vid bryggan sitt tydliga språk; den älskade är förmodligen ombord på den. I andra versen ges en bildlig beskrivning av hur sanningen gör "jagets" huvud tungt, vilket syftar på jagets tunga insikt om sin ensamhet. På motsvarande sätt som i första versens beskrivning av den sista skärgårdsbåten mot stan, beskrivs här "duets" fotspår i snön som är på väg bort då "jaget" går hem. Här sägs det explicit att fotspåren "säjer mer (.) än frusna ord / på dina *läppar*".

Refrängens tre nyckelord "bye baby blue" är inte syntaktiskt förbundna med varandra, men verkar ändå innehålla en begriplig berättelse som man kan känna igen från tusentals andra låtar och visor. Även om refrängen, åtminstone första gången den förekommer, ännu inte blir helt begriplig förs tankarna direkt till musikens värld och till en populärmusikalisk tematik. Att orden är på engelska gör dem i ännu högre grad till igenkännbara klichéer med rötter i populärmusiken, ett grepp som även används i en del andra Dahlgren-låtar (till exempel "Lai lai" som analyseras i avsnitt 5.2.2.5). Dessa klichéer eller bekanta fraser, som sticker ut mot den övriga texten, tolkar jag som element som markerar distans i förhållande till en populär diskurs som klichén hänvisar till. Det blir en tydlig kontrast mellan Dahlgrens egen diskurs, den svenskspråkiga rocktexten, och den engelska rockklichéfrasen som tycks som ett eko från en klichévärld. Kontrasteffekten markerar textens ambition att *inte* använda klichéer, att vara språkligt nyskapande och uttrycka sig på ett sätt som uppfattas som personligt och unikt.¹²⁷

Kombinationen av de engelska orden koncentrerar rocktextens berättelse om avslutad kärlek. I refrängen talar "jaget" även om vemod, minnen och en "månskensblå ton". Här förs också många mörka färger och nyanser in, ett drag som Ganetz (1997: 207) uppfattar som typiskt för texten.

I tredje versen får man den mera explicita förklaringen till refrängens ord. Här kommer musiklyssnandets tematik in i texten, genom den röst från en annan tid som jaget kan höra. Ytterligare ett bildligt uttryck, "nålen skär i hjärtat / i pressad svart viny: +yl", avslöjar att "jaget" lyssnar på en skiva, att det är en artists (kanske Peggy Lees) vemodiga röst som smeker i natten. Ganetz (1997: 207) påpekar att detta ger en dubbel mening åt det man hör i Dahlgrens låt. Man kan som sagt uppfatta "bye baby blue" som Peggy Lees ord snarare än Eva Dahlgrens, trots att det är Dahlgren som sjunger dem. Ganetz påpekar

¹²⁷ Det finns emellertid olika syner på hur klichéer, till exempel i form av klichéfraser, används i populärmusikaliska texter. Mera om detta, se till exempel Strand (2003: 62–64).

att Dahlgren på sätt och vis skriver in sig i musikhistorien då vi lyssnar på Dahlgren som lyssnar på en annan sångerska, en tolkning som jag är överens med och bygger vidare på.

I detta avseende är "Blå hjärtans blues" en både metatextuell och metamusikalisk låt. Ganetz (ibid) beskriver det hela så att Dahlgrens text förenar flera generationer av lyssnare, eller kvinnor, med "blå hjärtan". Vad som händer här är alltså att det sjungande "jaget" identifierar sig med en annan sjungande röst som lyckas nå jaget och skapa närhet trots att den sjunger på avstånd, "från en annan ti:+id" *samtidigt* som lyssnaren kan identifiera sig med det sjungande jaget i denna låt. Detta svarar mot det identifikationsideal som vi sett också i några andra Dahlgren-låtar (exempelvis i "Lev så"), särskilt de låtar som representerar det "dahlgrenska" intima tilltalet. I "Blå hjärtans blues" placerar "jaget" sig själv helt konkret i *lyssnarens* position, och drar en parallell mellan jagets egen smärta och den smärta som den sjungande rösten ger uttryck för – en form av närhet och igenkännande, som ger en känsla av samhörighet och tröst mitt i sorgen och ensamheten. Detta betonas i den tredje versens sista ord: "hon blöder me mej / jag blöder för dej / som du (.) blöder för nån anna:n". Samtidigt kan jagets position beskrivas som dubbel. Jaget beskriver sig som lyssnare, men är ju uppenbart själv en sjungande röst som någon annan lyssnar på. I ytterligare ett steg kan alltså lyssnaren till Dahlgrens låt länka sin egen smärta till kedjan.

Ett tilltal till ett du är återkommande i låten. I tredje versen blir det mera öppet vem textens du syftar på. Tidigare i låten, i andra versen, syftar "du" på den person som lämnat jaget, trots att denna person i första versen omtalas i tredje person (som "min (.) älskade"). I tredje versen kan det du som jaget "blöder" för och som i sin tur "blöder" för någon annan fortfarande tolkas som en syftning på den specifika, fiktiva person som lämnat jaget, och att denna person blöder för (är förälskad, möjligen olyckligt) i någon annan. En annan tolkning är emellertid att duet här får en annan syftning och pekar mot lyssnaren till Dahlgrens låt, som antas ha en egen olycklig kärlek eller sorg att bära, och att jaget tar på sig att genom sin sång 'blöda' för denna lyssnare och hennes olycka. Det kan alltså tolkas som ett direkt tilltal till lyssnaren. Men en fiktiv lyssnare till Dahlgrens sång finns implicit inskriven redan genom det faktum att rocktexten kretsar kring sjungandets tematik, samtidigt som rocktexten i sig är framförd av en artist och en sjungande röst, och har en verklig lyssnare som mål.

Sticket fungerar intensifierande; den förstärker alltså textens stämning av vemod genom att räkna upp vad "hon" (rösten i mörkret) sjunger för, nämligen för kyssar som slutat bränna, för kärlek som lämnar och för "jagets" längtan. Denna längtan beskrivs som blodröd, vilket skapar en kontrast till de dova nyanser som representerar kyla, mörker, ödslighet och sorg. Det blodröda står i stället för någonting hett och levande, som trots allt finns inom jaget, vilket kan tolkas som det levande och autentiska inom henne. Tematiskt koncentrerar sticket den syn på identifikation som formuleras i texten. En följd av identifikationstemat är även i denna låt att en möjlighet till autenticering (Moore 2002) öppnar sig för lyssnaren, via det autentiska jag som framställs i rocktexten och framförandet av den.



I framförandet kontrasteras sångsättet i verserna mot det i refrängen. Verserna sjungs inledningsvis med hög röst. Under versens gång sänks rösten gradvis så att slutet sjungs ganska lågt. Rösten låter också ”berättande”, eller kanske snarare beskrivande i verserna vilket passar ihop med texten. I refrängen är rösten jämnare samt mera intensiv, flödande och stämningsskapande till sin funktion. I alla textsekvenser bildas en ”ödslig” stämning, en känsla av ”blues” då Dahlgren drar ut på särskilda vokaler då hon sjunger, exempelvis i orden ”Ö:n”, ”ö:de”, ”blu:e”, ”vemo:+o:::d”, do:+ov”, ”blo:+odröda” och ”ho:+o+o:::n”. Ofta rör det sig om ord som anknyter till just det vemodiga. Dylika nästan överdrivet laddade ord är frekventa i texten exempelvis i form av nybildningar som ”vinterha:+v” och ”månskensblå”.

I denna låt demonstreras det dahlgrenska idealet om identifikation och närhet, genom att jaget placerar sig själv i den dubbla positionen av lyssnare *och* sångare. Också i denna låt är idealet, närheten och trösten möjliga att förverkliga trots att tongångarna är mörkare på grund av separationstematiken. Det som däremot skiljer denna låt från de tidigare analyserade i detta avsnitt är att den romantiska konstsynen och nyandligheten inte kommer lika tydligt till uttryck. Men det finns heller inget som talar emot den romantiskt inspirerade konstsynen eller nyandliga tankar. Låten koncentrerar sig på identifikationen och närhetsidealet i konsten som utgör *en* aspekt av Dahlgrens intima tilltal. Samtidigt blir också denna låt en manifestering av en central aspekt av ”Eva Dahlgren”, ett konstnärskap baserat på självutlämnande, autentiska känslouttryck.

5.2.2.5 ”Lai lai” (1999)

<p>vers 1 01 @då: 02 en gång för länge sen 03 en ung flicka sjöng om (.) kärleken:@ 04 hon var nai:v: 05 ibland helt i det @blå@ 06 å vissa sånger (.) var >omöjliga att förstå< 07 hon sökte sanningen: 08 å det fanns da:r (.) då hon var nä:ra den 09 då hon visste (.) att hon var född 10 till å <skriva sånger></p> <p>vers 2 11 @det fanns en blekt blondin 12 hon åkte fort som fan i en (.) limousine@ 13 långt bort högt upp bland molnen tog vägen @slut@ 14 men hon var glad å kliva av för hon var (.) åk@sjuk@ 15 den längsta vandrigen: 16 e: den som leder (.) hem igen: 17 ja vet 18 för ja har gått den vä:gen många gånger:</p> <p>refräng 19 å medan ja står [hä+ä:r 20 [la-la-lai la-lai)</p>	<p>då en gång för länge sedan en ung flicka sjöng om kärleken hon var nai:v ibland helt i det blå och vissa sånger var omöjliga att förstå hon sökte sanningen och det fanns dagar då hon var nära den då hon visste att hon var född till att skriva sånger</p> <p>det fanns en blekt blondin hon åkte fort som fan i en limousine långt bort högt upp bland molnen tog vägen slut men hon var glad att kliva av för hon var åksjuk den längsta vandrigen</p>
---	---

21 och medan ja står här å [vänta+a:r
 22 [(la-la la-lai)
 23 på att (hon ska (.) komma tillbaks)
 24 ja sjunger något gamma [+alt ja
 25 [(la-la-lai la-lai)
 26 ja härmar någon anna+ [an
 27 [(la-la [la-lai)
 28 [å längta+ar
 29 att hon ska (.) (komma tillba+A:+A:+A:+A:+a+)a+aj

vers 3

30 hon
 31 @hon e så (.) ansvarslöst fri@
 32 å ja e tryggheten hon (.) vilar i:
 33 de e en oberäknelig (.) älvas @dans@
 34 å ja vet aldrig (.) var hon för mej någonsta+ans
 35 men om hon ger sej a+a+av
 36 bara denna fyrkantiga mänska kva:r:
 37 och ja: kan aldrig skriva (.) nära sånger

refräng

38 å medan ja står [hä+ä:r
 39 [(la-la-lai la-lai)
 40 å medan ja står här och [vänta+a:r
 41 [(la-la la-lai)
 42 på att (hon ska (.) komma tillbaks)
 43 ja sjunger något gamma [+alt ja
 44 [(la-la-lai la-lai)
 45 ja härmar någon anna+ [an
 46 [(la-la [la-lai)
 47 [å längta+ar
 48 att hon ska (.) (komma tillba+A:+A:+A:+A:+a+a+aj)

outro

49 (COME ON BABY
 50 SHOW ME THE WA::Y
 51 COME ON BABY
 52 SHOW ME THE WA::Y
 53 COME ON BABY
 54 SHOW ME THE WA::Y
 55 COME ON BABY
 56 SHOW ME THE WAY TO HEAVE::N
 57 A:::+A:::)

58 (A:::+A:::)

59 (la-la la-la-lai
 60 la-la la-lai)

61 (come on baby)

62 (A:::
 63 la-la la-la-lai
 64 A:::
 65 la-la la-lai)

66 (A:::+A:::)

67 (A:::+A:::)

är den som leder hem igen
 hon vet
 för hon har gått den vägen många gånger

och medan jag står här
 och medan jag står här och väntar på att
 hon ska komma tillbaks
 jag sjunger något gammalt
 jag härmar någon annan
 och längtar att hon ska komma tillbaks

hon
 är ansvarslöst fri
 jag
 är tryggheten hon vilar i
 det är en oberäknelig älvas dans
 jag vet aldrig var hon för mig någonstans
 om hon ger sig av
 bara denna fyrkantiga människan kvar
 jag
 kan aldrig kan skriva några sånger
 (www.evadahlgren.com/musik)



Efter att nu ha sett på en rad låtar på *En blekt blondins hjärta*, som utgör exempel på det intima tilltalet, förflyttar vi oss med följande låt, "Lai lai", till skivan med samma namn, *Lai Lai* från år 1999 – och därmed åtta år framåt i tiden. "Lai lai", som alltså är ett senare exempel på ett liknande tilltal och autenticitetsideal, är samtida med "Rik och ökänd" som analyserades i det första textanalysavsnittet.

Låten kommer tidsmässigt till efter den beskrivna konstnärliga och personliga krisen som Dahlgren vittnat om i media (se avsnitt 3.4.3 och 5.2.1.3), och som också beskrivits som en följd av framgången med *En blekt blondins hjärta*. Både "Rik och ökänd" och "Lai lai" finns på den första skivan med egen musik som Dahlgren gav ut efter succén 1991. Vid denna tid kan man i mitt pressmaterial, åtminstone mellan raderna, avläsa en förväntning och spänning som hänger ihop med frågan vad den blekta blondinen nu har på sitt hjärta, då hon äntligen är tillbaka. "Lai lai" kommer alltså till vid ett brytningsskede i Dahlgrens karriär, vilket gör den intressant i en analys av hur Dahlgren "görs". "Lai lai" är dessutom titellåt och första spår på den nya skivan och får även på det sättet en central position. Man kan tolka den som en introduktion till den nya skivan, som tematiskt koncentrerar något av det viktigaste Dahlgren vill säga med sin "comeback".

Texten i "Lai lai" är uppbyggd av tre verser och en refräng som upprepas efter de två senare verserna, samt ett outro som sjungs på engelska. Vi har alltså igen att göra med en låt där de två första verserna sjungs utan refräng emellan. Låtens outro är undantagsvis inte en varierad upprepning av refrängen, utan består av varierad upprepning av bland annat orden "COME ON BABY / SHOW ME THE WA::Y". Men också element ur refrängen återkommer i outrot, nämligen variationer på "la-la la-lai", som fungerar som en hake i denna låt. Liksom i "Ängeln i rummet" har vi att göra med en hake som har en mera oklar betydelse eller kanske inte ens kan tillskrivas någon konventionell "betydelse". "Lai lai" har uppenbart att göra med sång och att sjunga (jfr. fraser som "la la la", "tralla la la"), och kan ses som en bild för något glatt, aningslöst och sorglöst (jfr. uttryck som att "tralla och sjunga" eller "lallande"). I intervjuer har Dahlgren också själv på olika sätt kommenterat frågan vad *Lai Lai* egentligen betyder, men inte gett något alldeles klart eller entydigt svar.¹²⁸ Även raderna "COME ON BABY / SHOW ME THE WA::Y" som förekommer i outrot får en funktion som en slags "konkurrerande" hake genom att den upprepas på ett suggestivt sätt.

Musikaliskt sett är "Lai lai" en låt med långsamt tempo, men huvudsakligen mera lågmäld i jämförelse med de mera pompösa låtar som analyserats senast (av vilka "Ängeln i rummet" 1989 och "Vem tänder stjärnorna" 1991 blev stora hits). Särskilt lågmälda är verserna som framförs med en högre, lite sprucken röst, med flera långa pauser mellan orden, speciellt i början av verserna. Sångsättet bidrar till ett intryck av

¹²⁸ Till exempel i intervjun med Susen Schultz (1999), som ingår i mitt pressmaterial, sägs det att *Lai Lai*-skivans titel är "ett exempel på att alla inte kan tralla", med hänvisning till att Dahlgren står ensam som producent och låtskrivare på den nya skivan. Och som tillägg: "Nu vet hon att lai lai är kinesiska för 'välkommen' också. Det kan ju passa bra med tanke på att hon i låten med samma namn berättar om att hitta hem mentalt".

att orden är svåra att få fram, vilket kan associeras med den svårighet att skapa som gestaltas i låten. Även refrängen i låten är relativt lågmäld, men dock mera flödande med en rikare instrumentering. Mera intensivt blir uttrycket egentligen bara i det suggestiva outrot, som framförs med förhöjd röststyrka, och där den dånande musiken bidrar till intensiteten.

De inledande orden i låten, ”@då: / en gång för länge sen”, för tankarna till början på en saga (”Det var en gång för länge, länge sedan...”) vilket banar väg för den berättelsestruktur som låttexten har. Berättelsestrukturen innebär att texten har en tidsmässig kronologi som börjar ”en gång för länge sen” och går vidare i tidsföljd. Kronologin bryts dock i refrängen där jaget förflyttar sig till ett nu.

I den första versen av låten beskrivs en ung flicka, som en gång för länge sedan ”sjöng om (.) kärleken:”. Flickan beskrivs vidare som ”nai:v:” och ”ibland helt i det @blå@”. Vi får också veta att vissa av hennes sånger var obegripliga, men att hon stundvis nådde en medvetenhet om sin uppgift i livet, att hon var ”född / till å <skriva sånger>”. Strävan efter autenticitet beskrivs som en självklar del av sångskrivandet (”hon sökte sanningen:”) och vi får veta att hon i de stunder då hon lyckades med sångskrivandet också var nära denna sanning. Det ödesbestämda i flickans livsuppgift och sanningssökandet anknyter till den romantiskt inspirerade konstsynen som även finns i de flesta av de andra senast analyserade sångerna (se till exempel avsnitt 5.2.2.1 och 5.2.2.2) och som också utgör ett centralt tema i ”Lai lai”. Redan flickan i första versen förebådar alltså detta tema.

I det sjungna framförandet fungerar Dahlgrens röst i sig som en signal om att Dahlgren har en relation till textens innehåll. Hon framstår åtminstone som en berättare, den som skildrar den unga flickans sångskrivande. Eftersom sångskrivandet är ett viktigt tema också i denna låt, och Dahlgren själv är någon som skriver sånger, berör temat också Dahlgren själv, speciellt som skrivandet är ett återkommande tema hos Dahlgren. Men här finns ännu inga explicita indikationer om att den beskrivna flickan borde läsas som Eva Dahlgren. Det uppstår tvärtom ett avstånd mellan den beskrivna flickan och Dahlgrens röst, eftersom flickan beskrivs i tredje person, vilket är ett något ovanligt grepp i låttexter. Det kan emellertid tolkas som ett underförstått jag som betraktar sig själv utifrån. Det verkar också finnas ett tidsavstånd mellan den unga flickan och jaget idag. Flickan, ”hon” kan enligt detta ses som en syftning på jaget som yngre, eftersom versen är skriven i förfluten form.

Senast i den andra versen, som följer direkt på den första, kopplar de flesta lyssnare ihop den beskrivna personen med Dahlgren själv, åtminstone om de är någorlunda bekanta med Dahlgrens karriär och skivproduktion. I versen beskrivs nu inte mera den unga flickan, utan (åtminstone skenbart) en annan person, nämligen ”en blekt blondin”, som är lätt att läsa som en hänvisning till Eva Dahlgrens stora genombrott med skivan *En blekt blondins hjärta* (1991). Även i denna vers beskrivs kvinnogestalten i tredje person och i förfluten form. Av flera skäl, också för att Dahlgren själv är en (troligen blekt) blondin, så har detta uttryck i den tidigare skivans titel, som det framgått (se avsnitt 1.6,

3.4.2 och 3.5.2), kopplats ihop med Dahlgren själv redan då skivan kom ut.¹²⁹ ”En blekt blondin” har blivit en återkommande beteckning för ”Eva Dahlgren” som används både av Dahlgren själv och av medier. Dahlgren själv använder till exempel beteckningen då hon ger ut ett samlingsalbum med titeln *En blekt blondins ballader* år 2007. Och i mitt pressmaterial syns den i tidningsrubriker av typen ”Eva. Den blekta syndaren” (Nedergård 1991a), ”En smekt blondin” (Svensson 1995), ”En blekt blondins många ansikten [...]” (Andersson 1991), ”Blekt blondin med stort hjärta” (von Weissenberg 1999) och ”Blekt blondin såg allt i svart” (Nilsson 1999, se även Hansén 1999 och Lindqvist 1999b). Också mot bakgrund av detta torde de flesta läsa kvinnogestalten i ”Lai lai” som en syftning på Dahlgren. Man kan även nämna att en del recensenter har läst flera av skivans låtar eller rentav hela *Lai Lai*-skivan som självblottande eller självbiografisk(a) vilket framgår av mitt samtida pressmaterial (se avsnitt 3.6.1), en bild som Eva Dahlgren ibland även bekräftat. I en av de intervjuer som ingår i mitt pressmaterial beskriver Dahlgren just ”Lai lai” som en helt självbiografisk sång (von Weissenberg 1999).

I den andra versen får man veta att textens hon ”åkte fort som fan i en (.) limousine”, men att vägen tog slut högt uppe bland molnen och att hon var ”glad å kliva av för hon var (.) åk@sjuk@”. Också i mitt pressmaterial framgår det tydligt att Dahlgren upprepade gånger har beskrivit tiden efter *En blekt blondins hjärta* som svår för henne personligen, som en utmattning och en skaparkris samt en trötthet på kändisskapet (se avsnitt 3.4.3).

Mot den här bakgrunden kunde den blekta blondinens färd ”fort som fan” i limousinen läsas som en beskrivning av framgången med succéplattan, en situation där det börjar ’gå för fort’. Och hennes ’åksjuka’ och lättnad över att få ”kliva av” kan då läsas som en metaforisk beskrivning av Eva Dahlgrens personliga kris och behovet att ta en paus.

När man läser andra versens blondin som en syftning på ”Eva Dahlgren”, kastas också ett nytt ljus över den första versen. Man kan tänka sig att låten kronologiskt går igenom Dahlgrens karriär, och att första versens sjungande flicka är den unga Eva Dahlgren, före succén med *En blekt blondins hjärta*.¹³⁰ Tolkningen att låten går igenom Dahlgrens karriär stöds för övrigt också av det faktum att första versen i låten fungerar som baksidestext på boken *För att röra vid ett hjärta* (2000), som innehåller huvuddelen av Dahlgrens rocktexter vid tidpunkten för utgivningen av boken. Där framstår låten som en slags summering av Dahlgrens karriär.

¹²⁹ En annan orsak till att den blekta blondinen säkert av många lyssnare läses som synonym med Dahlgren själv (åtminstone på någon nivå, om inte annat, som en roll Dahlgren tar på sig) är att Dahlgren själv, med sitt blonda hår, är avbildad på skivkonvolutet till *En blekt blondins hjärta* där även titeln står skriven. Att artisten är avbildad på skivomslaget är nästan en konvention, kanske särskilt inom singer-songwritergenren, och bidrar till intrycket av skivan, låtarna och låttexterna som personliga och självbekännande.

¹³⁰ Också Dahlgren själv kopplar, i intervjun med Ann Persson (1999), ihop första versens unga flicka med sig själv. När Persson (1999) hänvisar till låtens unga flicka helt i det blå, vars sånger ofta var helt obegripliga, säger Dahlgren enligt intervjun: ”Jag känner stor kärlek till Lill-Eva. Jag hade skrivit väldigt många låtar sedan jag var sexton. Vissa sånger kan jag fortfarande sjunga. Men andra har rader som inte ligger rätt i mun längre. Vad tusan menade jag?”

Mot slutet av andra versen beskrivs en lång vandring ”hem igen:”, som kan läsas som en bearbetningsprocess, som att ”komma tillbaka” efter en kris. Alldeles i slutet av den framförda versionen av versen byter Dahlgren intressant nog från tredje till första person: ”ja vet / för ja har gått den vägen många gånger:”. Detta kan läsas som att texten här hinner upp det nu som var rådande då Dahlgren spelade in denna sång, då Dahlgren efter en lång paus var på väg tillbaka med en ny skiva med egen musik. Det sjungande jaget tycks här sammanfalla med den beskrivna personen. Den långa vandringen hem kan också jämföras med hur både Dahlgren själv och musikjournalister vid samma tid beskriver *Lai Lai*-skivan som en hemkomst för Dahlgren, både till den (autentiska) kärnan i hennes person och till hennes musikaliska ursprung som artist och konstnär (se avsnitt 3.5.2). Som även Peter Hultsberg (2000) antyder i sin recension av Dahlgrens (2000) bok *För att röra vid ett hjärta*, kan man se en likhet mellan Dahlgrens beskrivning av den långa vägen hem i ”Lai lai” och Karin Boyes dikt ”Vägen hem” från 1924 som ingår i Boyes diktsamling *Gömda land* från samma år (se till exempel Boye 1994: 65). I Boyes dikt finns raderna: ”Jag vet en väg som leder hem. / Den vägen är tung att gå. / Var vandrare där blir en fattig man / och liten och ful och grå.”. Just i detta fall kan hänvisningen till en tidigare kvinnlig lyriker bidra till Dahlgrens poetimage (som diskuterats i avsnitt 3.5.5). Att Dahlgren så ofta ”talar med” och hänvisar till kvinnliga identifikationsobjekt (som Peggy Lee i ”Blå hjärtans blues” eller Gertrude Stein i ”Rik och ökad”) kan också tolkas som ett led i skapandet av en tradition av kvinnligt konstnärskap, som motkraft till den manligt kodade genirollen.

I refrängen, som följer på den andra versen, sjunger Dahlgren genomgående i första person. Jaget sjunger här att hon står och väntar och längtar efter att ”hon” ska komma tillbaka. Här kan man skjuta in att den konstruktion som används, ”medan ja står hä+ä:r”, också är intressant för att den, liksom andra liknande uttryck (se till exempel avsnitt 5.2.1.3) pekar mot artistens faktiska, fysiska närvaro. Medan jaget i låten väntar sjunger hon ”något gamma+alt” och ”härmar någon anna+an”. Jaget sitter alltså fortfarande fast i den kris där skapande är omöjligt. Hon kan sjunga gammalt material och härma andra, men hon kan inte skapa något nytt, eget och originellt. ”lai-lai”-andet – lallandet – som utgör en central del av refrängen kan mot denna bakgrund också läsas som en bild av ett icke-originellt sjungande, något som står i motsats till den egna unika musiken och sången. Jagformen och förflyttningen till nuet gör ändå att jaget i refrängen verkar komma närmare målet att skriva och skapa musik igen.

Skapandet av det nya och originella som ideal i rocktexten kan förknippas med Keir Keightleys (2001: 135–139) uppfattning om en modernistisk autenticitet som baserar sig på nyskapande och brott mot traditionen. I enlighet med Keightleys (2001: 138) konstaterande att motstridiga sätt att göra autenticitet dock kan förekomma parallellt inom ett artisterskap så kan beskrivningen av att hitta tillbaka till ett ursprung eller en kärna, den långa vägen hem, förknippas med Keightleys romantiska autenticitet, som i stället bygger på kontinuitet och enhetlighet. Båda dessa versioner av autenticitet kan läsas som strategier att bygga upp en föreställning om ett eget, unikt konstnärskap.

Men – det finns fortfarande (trots att refrängen sjungs i jag-form) ett ”hon” i texten, någon

som omtalas i tredje person. I den tredje versen beskrivs denna gestalt närmare, som ansvarslost fri och jämförs med en oberäknelig älva. Jaget förs i dans av denna älva, och vet aldrig ”var hon för mej någonsta+ans”, vilket återigen hänvisar till en ’modernistisk’ autenticitet, ett nyskapande (Keightley 2001: 135–139). Jaget beskriver däremot sig själv som ”tryggheten hon (.) vilar i:” och som en fyrkantig människa, samt uttrycker rädsla för att den andra personen, ”hon”, ska ge sig av. Den sista raden i versen, ”och ja: kan aldrig skriva (.) nära sånger” (med betoning på ”jag”), antyder att den skapande processen och skrivandet är beroende av denna kvinnliga gestalt (”hon”). Den andra gestalten (”jaget”) framstår då som ett redskap för ordets makt, den individ genom vilken den skapande förmågan får sitt utlopp.

Min uppfattning är att jaget också i denna låt (liksom i ”Ängeln i rummet”) beskrivs som dubbelt, uppdelat i ett jag och ett hon. Jaget står även här för en icke-skapande vardagsperson, medan ”hon” är den kreativa, skapande förmågan som tycks stå ovanför vardagen men också utgör en *del* av jaget, vilket gör att jaget även framstår som motstridigt. ”Hon” beskrivs som en övernaturlig varelse, en älva. Vi vet alla att älvor (liksom för övrigt även änglar) kan flyga, vilket innebär att älvan har en övermänsklig förmåga och kan röra sig i en högre sfär. Det ”hon” som jaget väntar på kan också ses som en hänvisning bakåt, till ”ängeln” i den tidigare stora hit-låten ”Ängeln i rummet”, en gestalt som symboliserar förmågan att uttrycka sig. Mot denna bakgrund är det spännande att se tillbaka på de två tidigare verserna i ”Lai lai” och upptäcka att det ”hon” som förekommer i dessa verser likaså tycks ha tillgång till en högre sfär. Den unga flickan är ”ibland helt i det @blå@”, medan den blekta blondinens väg går uppåt, tills vägen tar slut ”högt upp bland molnen”. Genom dessa skämtsamma hänvisningar till ett ”ovan” antyds även i denna låt en romantisk syn på det konstnärliga skapandet, där den kreativa förmågan kommer ovanifrån och involverar övernaturliga krafter (se avsnitt 5.2.2.1 och 5.2.2.2).

Enligt en sådan läsning blir den unga flickan och den blekta blondinen, i likhet med den dansande älvan, inte enbart beskrivningar av ett tidigare jag (i en annan tid) utan också personifikationer av det skapande jaget eller den skapande förmågan hos jaget. Intressant är dels att Dahlgren genom hänvisningarna till en inspiration från ovan stiger in i en manligt kodad geniroll, dels att den skapande förmågan är beroende av *kvinnliga* gestalter.

Den skapande processen förankras inte bara i ett ovan utan förknippas i andra och tredje versen även med *rörelse*, i form av limousineåktur i överhastighet respektive dans. Som en motpol framstår jagets stillastående (”medan ja står hä+ä:r”) och långa (långsamma) vandring hem igen. Farten och rörelsen kan också förknippas med det okontrollerade och övermänskliga som (i låtens beskrivning) kännetecknar skapandet och skrivandet, medan långsamheten kan associeras med en vardagligare, icke-skapande tillvaro. Man kan göra en utblick mot texten till Dahlgrens konstmusikaliska låt ”Stenmannen” (1995), som bara ligger fyra år före ”Lai lai” och även kan förknippas med den skaparkris som Dahlgren säger sig ha genomgått vid denna tid. Här är det en tung och långsam mansgestalt som kan förknippas med skaparkrisen, i motsättning till de lätta, flygande, dansande och rörliga kvinnogestalter som förknippas med konstnärligt skapande.¹³¹ Beskrivningen av

¹³¹ En dansande kvinnogestalt förekommer också i Dahlgrens låt ”Mitt liv” (1987).

jagets försök att få den tunga stenmannen att dansa, i kombination med sångens tunga och tröga rytm, kan alltså läsas som en gestaltning av svårigheten att skapa, att uppnå den ”dans” och rörlighet som krävs för att orden ska lyfta.

Outrot i ”Lai lai” bekräftar också den romantiska konstsynen. Orden ”COME ON BABY / SHOW ME THE WA::Y” upprepas flera gånger, vilket gör att de betonas. Slutligen sjunger Dahlgren ”COME ON BABY / SHOW ME THE WAY TO HEAVE::N”, en fras som visserligen låter som en rockkliché, med särskilda (erotiska) implikationer inom populärmusikens universum. Detta intryck skapas eller förstärks åtminstone av det faktum att denna del av texten sjungs på rockens ”modersmål”, engelska.¹³² Men en mera bokstavlig läsning av orden ger också möjligheten att tolka outrot som ett anropande av den övernaturliga skapande gestalten (eller möjligen en musa) som kan visa jaget vägen till skapandets högre sfär (”HEAVE::N”). Outrot sjungs på ett suggestivt sätt, med förhöjd röststyrka, vilket är förenligt med tolkningen av outrot som ett anropande eller en besvärjelse. Trots att ”Lai lai” följer de andra låtarna i spåren just vad gäller den romantiska konstsynen, förblir det här mera öppet om jaget i något skede når sitt konstnärliga ideal, och ifall låtens ”hon” faktiskt kommer tillbaka.

Låten anknyter till det intima tilltalet i Dahlgrens produktion, även om ett direkt tilltal finns endast i outrot och där riktas till den skapande förmågan eller en musa. Det finns alltså inget explicit ”du” som skulle syfta på lyssnaren, men implicit ”talar” jaget ändå till en lyssnare. Också refrängens ord ”medan ja står hä+ä:r” och den fysiska närvaro som signaleras i dem, förutsätter på sätt och vis någon, ett implicit du eller ni, som ser och hör jaget. Intimiteten skapas genom versernas framförande med gällt sprucken röst, som kan ge intryck av att det jaget berättar är en bitvis svår personlig bekännelse. Likaså skapas en intim stämning av den personliga formen. Det är ändå betydelsefullt att denna låt inte har ett explicit du-tilltal och inte heller innehåller det konstnärliga närhets- och identifikationsidealet som annars återkommer i Dahlgrens intima låtar. ”Lai lai” blir i det avseendet en mera introvert låt, som mera speglar jaget och hennes skapande. Därmed tas inte heller steget från en autenticering i första person till en autenticering av lyssnaren, om man jämför med Allan Moores (2002: 209 och 211–221) kategorier, åtminstone inte så explicit som i de andra senast analyserade Dahlgren-låtarna.

”Lai Lai” markerar det brytningsskede i Dahlgrens karriär där hon återupptar sin roll som populär skivartist efter en paus på åtta år och är också exempel på en rocktext som aktivt tar ställning till och medvetet *gör* något med föreställningen om Dahlgren. Det handlar om att skapa nya föreställningar och associationer förknippade med Dahlgren efter 1990-talets stora framgång. Detta kan jämföras med hur låten ”Rik och ökad” på samma skiva, tar avstånd från mediestormen kring Dahlgrens person och uttrycker en ambition att göra Eva Dahlgren ”mindre”, i enlighet med hur Henrik Jansson (1999) i sin samtida recension beskrev skivan som en ”antites” till *En blekt blondins hjärta*. Att

¹³² Jämför med tidigare beskrivning av Dahlgrens användning av rockklichéer på engelska, i analysen av ”Blå hjärtans blues” (se avsnitt 5.2.2.4). Också i ”Lai lai” tycks rockklichén på engelska bidra till en kontrast och distans i förhållande till den mera poetiska, svenskspråkiga texten.

återkomma till marknivå efter svävandet i det blå och efter den häftiga färden i limousine, att vandra den långa vägen ”hem igen.” är bilder i ”Lai lai” som kan läsas som uttryck för just detta.

Flera av de ideal och ambitioner för skapandet som formuleras i ”Lai lai” finns också i andra låtar på samma skiva, särskilt tydligt i ”Underbara människa” (1999). Där formuleras en längtan efter förändring, efter att ”bygga sig sann”, både i sättet att leva och att skriva. Jaget vill ”byta smak” i sin mun, vilket förknippas med flygande och rörlighet (”som när jag drömmer att jag springer / att jag lyfter / orädd / svävar jag så”), de bilder som förknippas med skapande i ”Lai lai”. Hon vill också ”byta språk” och skriva ”sköna runda ord / inget stort”, vilket motsvarar det enkla språkliga ideal Dahlgren deklarerat i samtida intervjuer (se avsnitt 3.5.2) och som kan förknippas med autenticitet. Hon vill även ”byta blick”, att blicken ska bli rak, klar och inte skygga för något, vilket även det fungerar som bild för ett ärligt, autentiskt seende. I texten tillägs ”så du / vet / att det jag ser / och det jag sänder / det är / allt”, vilket kan läsas som ett tilltal där lyssnaren kan lita på att jaget förmedlar det hon ser på ett ärligt sätt. Som bild för det icke-autentiska (genom en rädsla för ’nakenhet’) förekommer i ”Underbara människa” också ”en man” (vilket kan ses som en motsats till de kvinnogestalter som möjliggör det fria skapandet i andra rocktexter). Den fria ”underbara människa” som jaget i låten vill vara, är en bild för det autentiska som längtar efter att förverkligas.

Samtidigt som ”Lai lai” också formulerar denna önskan om förnyelse, knyter den även ihop den aktuella skivan med tidigare skivor genom de ideal och föreställningar som är bekanta särskilt från just *En blekt blondins hjärta* och som återkommer även i denna låt. Samtidigt som låten handlar om att ”hitta hem” så innehåller den också, paradoxalt nog, en längtan efter de stora krafterna, att den skapande förmågan ska komma tillbaka och svepa jaget med sig upp till höjderna.

5.2.3 Meta-autenticitet och Eva Dahlgrens parodiska tilltal

5.2.3.1 ”Titta på mej” (1981)

<p>@hur går de@ ((utrop innan själva låten börjar))</p> <p>vers 1</p> <p>01 ♪Titta på me::j</p> <p>02 Ja e >snyggast< i sta:n</p> <p>03 Titta på me::j</p> <p>04 Ja va så: söt som ba:rn</p> <p>05 Titta på me+ej</p> <p>06 @ja e sexi som fan@ ((sprucken röst))</p> <p>07 Titta på me::j♪</p> <p>08 Ja e gjord efter mall</p> <p>09 Ja: e: skön</p> <p>10 Ja: E STÖRT@BA::LL@</p>	<p>Titta på mig</p> <p>jag är snyggast i stan</p> <p>titta på mig</p> <p>jag var så söt som barn</p> <p>titta på mig</p> <p>jag är sexig som fan</p> <p>titta på mig</p> <p>jag är gjord efter mall jag är skön jag är störtball titta på mig</p>
--	---

refräng

11 *Titta* på me::j
12 >*Titta titta*< på me+ej
13 @*aba*: (.) ååå:@ (.) >titta< på me::j
14 *Titta* på me::j
15 >*Titta titta*< på me+ej
16 @*aba*: (.) å+å:@ (.) >titta< på me:j

vers 2

17 □*Titta* på me::j□
18 Ja e ett *kött* utan skal
19 *Titta* på me::j
20 Ja e *sårbar* å ka:l
21 *Titta* på *me*+ej
22 Ja e *nutidens* rus
23 *Titta* på me::j
24 Ja□ >tjänar pengar på dej
25 Men de e ja
26 Som *står* i< *SKAMMENS LJU*::S

refräng

27 @Å:: titta på mej@ ((sprucken röst))
28 @*aba*: (.) å:@ (.) >titta< på me::j
29 Å: Å: *titta* på me::j
30 >*Titta titta*< på @me+ej@
31 @*aba*: (.) å+å:@ (.) >titta< på me::j

stick

32 @Hela mitt liv ((ljusare, klarare röst))
33 Hela min dröm (.) rinner iväg
34 Får inget tag
35 Väntar på allt
36 Väntar på >*bussen*<
37 Väntar på *hösten*
38 Väntar på *våren*
39 Allt ska bli bättre
40 Ingen som *väntar* på *mej*
41 Så *klocka stann*A:::@

Outro

42 Å:: *vänta* på mej
43 >*Vänta vänta*< på me+ej
44 @*aba*: (.) åu@ *vänta* på mej
45 Å: Å: *vänta* på mej
46 □vå::nta på me+ej
47 aha: ah (.) au *vänta* på mej□

48 Na na na na na na
49 Na:: [na na na
50 [(na:: na na na)
51 Na:: [na na na na::
52 [(na: na na na)
53 Na na na: [na na na na:
54 [(na: na na na na:)
55 Na na na: [na: na na na na:
56 [(na: na na na na:)
57 Na na na: [na na na na::
58 [(na: na na na na:)

titta på mig

jag är ett kött utan skal

titta på mig

jag är sårbar och kal

titta på mig

jag är nutidens rus

titta på mig

jag tjänar pengar på dig men det är

jag

som står i skammens ljus

hela mitt liv

hela min dröm rinner iväg

får inget tag

väntar på allt

väntar på bussen väntar på hösten väntar på våren

ingen som väntar på mig

klocka stanna

vänta

vänta på mig

<http://evadahlgren.com/musik>



De senaste avsnitten har behandlat Dahlgren-låtar som fungerar som exempel på två olika slags tilltal och två olika sätt att konstruera föreställningar eller bilder av den autentiska Eva Dahlgren. Båda dessa tilltal, som jag inordnat under Johan Fornäs (1994) begrepp social respektive subjektiv autenticitet, har dock som gemensam nämnare själva konstruerandet av autentiska identiteter i en mera traditionell bemärkelse. I de två följande avsnitten tar jag upp två rocktexter som har ett mera problematiserande förhållande till autenticitetsidealet, som betonar ytan och det konstruerade i hur autenticiteten och jaget skapas, på ett sätt som kan jämföras med Fornäs (1994: 168–169) begrepp meta-autenticitet.

I enlighet med Johan Fornäs (2004: 168–169) har meta-autenticitet sin upprinnelse i själva *texten* och inte utanför den. Detta till skillnad från den sociala autenticiteten, där det autentiska uppfattas ha sitt ursprung i ett *kollektiv*, även om Dahlgrens version av social autenticitet trots allt är baserat i jaget, och den subjektiva autenticiteten som utgår från *subjektet*. Meta-autenticiteten verkar, enligt Fornäs, allra starkast genom en uppenbar *brist* på både social och subjektiv autenticitet; ju mera plastisk musiken är, desto mera övertygande uppfattas den visa på artistens ärlighet och medvetna reflexion. Fornäs definition av föreställningen om meta-autenticitet antyder ändå att publiken och medierna tror att det finns något som är autentiskt *bakom* det som syns på den plastiska ytan, även om detta autentiska inte nödvändigtvis blir synligt för publiken. Det meta-autentiska uttrycket fäster då uppmärksamhet vid det faktum att *det vi ser* inte är autentiskt, utan att det verkligt autentiska blir fördolt.

Med andra ord överges själva autenticitetsidealet inte i Dahlgrens rocktexter. I stället skapas ett intryck av att det äkta jaget finns längst inuti, även om det kan komma till uttryck genom en självreflekterande betoning av den konstruerade ytan. Autenticiteten hänger även ihop med ett *dekonstruerande av* etablerade bilder av den autentiska Eva Dahlgren. Denna meta-autentiska dimension innebär därtill en annan typ av avståndstagande tilltal. Det öppnar inte för närhet eller identifikation utan skapar i stället en distans till duet eller lyssnaren. Tillalet är dock snarare parodiskt än upproriskt (om man jämför med det tidigare behandlade upproriska tillalet) och spelar med spänningen mellan det autentiska intrycket och dess implicit konstruerade karaktär. Jag bedömer att det meta-autentiska är mindre vanligt i Dahlgrens rocktexter, eftersom det var svårare att hitta exempeltexter att analysera. Därför behandlas i detta delkapitel endast två låtar. Även om de representerar ett mindre vanligt drag i Dahlgrens produktion är de – just därför – också intressanta, som exempel på hur Dahlgren i sina låtar ser på autenticitetskonstruktionen från en annan synvinkel.

Det första exemplet på en låt där frågan om meta-autenticitet aktualiseras är ”Titta på mej”, en Dahlgren-låt framförd under den tidiga karriären, som ingår på albumet *För Väntan* från 1981. Skivan (som producerades av Anders Glenmark) bidrog till Dahlgrens etablering som en svensk artist och sångare att räkna med och framställs i pressen som Dahlgrens första mera rockinfluerade platta (se avsnitt 3.5.3).

”Titta på mej” är musikaliskt mera ”hetsig” och har ett snabbare tempo än de flesta andra Dahlgrenlåtar. Låten och texten har också en något okonventionell uppbyggnad. Den

har två verser som båda följs av en refräng som dock förekommer i lite olika varianter efter de respektive verserna. Efter den andra versen och den påföljande varianten av refrängen följer ett stick och därefter ett outro som består av dels ytterligare en variant av refrängen, dels variationer på de sjungna orden "Na na na". Texten har också en tydlig och smått provocerande exhibitionistisk hake i orden "Titta på me::j" som upprepas i olika varianter, inte bara i refrängen utan för ovanlighetens skull också i verserna. I första delen av outrot byts orden dock ut mot "vänta på mej".

En slags tolkningsnyckel till låten får man i konvolutets texthäfte på samlingsskivan *För minnenas skull* (1992), där även "Titta på mej" ingår. Dahlgren refererar till en tidigare kommentar om den andrahandslägenhet på Folkungagatan i Stockholm där hon bodde i början av karriären, och hon skriver: "Utsikten från nämnda lägenhet var en tobaksaffär vars löpsedelutrymme var vikt åt porrtidningarna. Texten handlar om både mej och dessa nakna kvinnokroppar". Samma beskrivning av inspirationen till låten förekommer redan tidigare, i Leif Sjöströms (1984) intervju med Dahlgren som ingår i mitt pressmaterial vilket föranleder Sjöströms kommentar att låten inte är den totala egotripp som titeln kunde förleda en att tro. Min tolkning är att lätttextens ord kan läsas som ett uttryck för den utvikta kvinnans situation, men att det viktigaste är att den samtidigt i överförd betydelse säger något om artisten eller privatpersonen Eva Dahlgren.

Såväl verser som refräng byggs upp kring den upprepade uppmaningen "Titta på me::j". I första versen varvas uppmaningen med "jagets" beskrivningar av sig själv. Hon beskriver sig som ">snuggast< i sta:n", "så: söt som ba:r:n", "sexi som fan", "gjor:d efter mall", "skön" och "STÖRT@BA::LL@". Beskrivningarna skapar i denna kombination, intrycket av en kvinna som är ett objekt för tittarens begär, men också en massproducerad *vara* (gjord efter mall). Detta stämmer överens med Ganetz (1997: 140) korta konstaterande i den tematiska genomgången av Dahlgrens produktion, att "Titta på mej" är en låt som handlar "om att vara en vacker yta kring ett tomt skal". Att jaget i rocktexten säger att hon varit söt som barn kan uppfattas som ett uttryck för textjagets narcissism, men skapar också en kontrast till de övriga beskrivningarna. Det påminner om att "jaget" en gång varit ett barn, snarare än ett sexobjekt och en produkt. Kombinationen av den sexualiserade vuxna kvinnan och det söta barnet utgör en påminnelse om att den unga kvinnan innerst inne kanske inte är helt vuxen eller mogen att hantera det begär som riktas mot henne.

Bland annat just i första versen, men också senare i sången, sjunger Dahlgren med en ganska hes, viskande röst. Texten varvas också med suckar och stönanden ("Å:::", "aha:", "ah", "au" etc.). Dessa kan väcka associationer till exempelvis porrfilm eller erotiska telefonlinjer. Detta kan i sin tur förknippas med porrtidningarnas kvinnobilder som Dahlgren beskriver som en inspiration till låten, även om dessa inte behandlas explicit i texten. Vissa ord sjungs även med en tydligt sprucken röst, vilket inte enbart förstärker en tolkning av orden som uttryck för sexualitet i kommersiellt syfte, utan i vissa partier också kan ses som en gestaltning av något sårbart och skört. Detta påminner i sin tur igen om den unga kvinna och det sårbara autentiska jag finns *inuti* den exponerade kroppen oavsett om denna tillhör en kvinna på en porrtidning eller en annan kvinna, till exempel en artist och som uppenbarligen lever ett liv där risken att hon brister är högst reell.

Refrängen består av upprepningar av orden ”Titta på mej”, den uppmaning som även utgör låtens hake, samt av suckanden och stönanden. Uppmaningen kan tyckas desperat självupptagen, men den skapar också ett intryck av att jagets kropp blir en vara som bjuds ut till beskådan, eller kan läsas som något bilderna av en avklädd kvinnokropp tycks skrika ut. Uttrycket ”titta på” kan också jämföras med uttryck som ”att se” någon, varav det senare antyder något mera än att titta på någon. Ur den betraktades perspektiv handlar ”att bli sedd” (till skillnad från att bli påtittad) att ens behov blir beaktade, att någon ser också under ytan och bryr sig om en. Att ”titta på” en person antyder däremot ett mera ytligt seende, att den man ser förblir en yta och ett objekt för den andras blick. Det äkta jaget tycks i denna sångtext alltså förbli osynligt för det du som ”tittar” på henne.

Medan jagets beskrivningar av sig själv i första versen åtminstone på ytan föreföll vara positiva, med uttryck som ”snyggast”, ”söt”, ’sexig’, ”skön” och ’störtball’, så blir beskrivningarna i andra versen explicit negativt laddade och tycks tränga in under ytan på jaget. Jaget beskriver nu sig själv som ”ett kött utan skal”, ”sårbar å ka:l” och ”nutidens rus”. Det som betonas är alltså det blottade och sårbara. Kalheten vittnar också om en känsla av tomhet. Att jaget beskriver sig som kött utan skal kunde ses som en hänvisning till exempelvis utvikiningsflickans fysiska nakenhet, men också som ett uttryck för extrem sårbarhet. Jaget verkar sakna en skyddande hinna mellan sitt innersta och världen utanför, mot begärande blickar och beröringar, eventuellt också omvärldens förakt och fördömande. Jaget fungerar som ett njutningsmedel för andra, vilket i sin tur också leder till att hon framstår som en vara.

På följande rad kommer ett du-tilltal explicit in i texten, när jaget konstaterar att hon tjänar pengar på ”dej”. Här placeras alltså textens du i köparens position, medan jagets roll som vara betonas än en gång. Jaget konstaterar också att det är hon som står ’i skammens ljus’. Man kan läsa (det utvikta) jaget som en syftning på artistrollen och duet eller köparen som liktydigt med lyssnaren. Också i den tidigare analyserade ”Rik och okänd” (där jaget skäms sig röd eftersom hon bär en korv mitt uppe på huvudet) förknippas artistrollen med känslan av skam. Duets, köparens, skam förblir även i ”Titta på mej” osynlig, och måste bäras av den människa som är ”till salu”. Upprepningen av refrängen efter andra versen innehåller ännu fler suckar och stönanden, vilket förstärker intrycket att jaget simulerar (sexuell) njutning för en annans skull.

I denna låt finns ett explicit du-tilltal. Som vi varit inne på i andra analyser behöver den verkliga lyssnaren ändå inte automatiskt identifiera sig med detta ”du” (inte ens i låtar som har mera uppenbara referenser till artistrollen och publiken). ”Duet” kan ses som en referens till en tänkt, lysten musikkonsument som inte förstår jagets sjungna självbekännelse. I tilltalet markeras alltså ett avstånd till duet, som kan läsas som en åtminstone fiktiv lyssnare. Den verkliga lyssnaren kan också välja att (i stället) identifiera sig med jaget och dennas upplevelse av ensamhet. Man kan också identifiera sig med upplevelsen av att inte bli synlig som ett autentiskt jag. Dessa identifikationsmöjligheter innebär en möjlighet till autenticering (Moore 2002) för såväl Dahlgren som lyssnaren. Trots denna möjlighet till identifikation skapas inte den närhet som vi sett exempel på i låtar med ett mera intimt tilltal, utan lyssnaren måste så att säga gå en omväg för att finna

det äkta jaget hon kan identifiera sig med.

Framförandet bygger dock i hög grad på starka kontraster och den sexuellt utmanande rösten bryts ibland av en betydligt ljusare och klarare röst. Detta är särskilt märkbart i sticket. Den ljusare rösten ger en mera oskuldsfull bild av jaget och kan ses som en hänvisning tillbaka till beskrivningen av jaget som ”söt som barn”, och tidigare röstförändringar (till exempel den sprickande rösten). Den ljusare rösten kan därmed tolkas som uttryck för en sårbar och ung person som sipprar igenom ytan, den (till synes) exponerade kroppen. Spelet med kontraster, som kan associeras med oskuld kontra synd, renhet kontra kommersialism, blir alltså speciellt märkbart i sticket.

Innehållsmässigt framstår sticket också som en mera öppen och ärlig beskrivning av jagets situation, en beskrivning av hur hennes liv och dröm rinner iväg, hur hon saknar grepp om sin situation och ständigt tycks vänta på något annat än det närvarande (bussen, hösten, våren). Trots de optimistiska orden ”Allt ska bli bättre”, så slutar sticket med ett konstaterande att ingen väntar på jaget och en bön om att klockan ska stanna. Jaget tycks alltså ha problem dels med ensamhet, dels med tiden och livet som rinner ifrån henne.

Outrot består, förutom den avslutande sången på ”Na na na”, av en ytterligare variant av refrängen, där hakens ”Titta på mej” har bytts ut mot ”vänta på mej”, en uppmaning som upprepas och varieras sex gånger. Rösten är visserligen här igen hes och orden varvas med suckar och stönanden, men i kombination med orden ”vänta på mej” skapas ett helt annat intryck än i kombination med ”Titta på mej”. Desperationen tycks här inte handla om att sälja och upphetsa, utan snarare om en intensiv förhoppning om att någon ska se det autentiska jaget under ytan och att hon själv ska hinna få grepp om sitt liv innan det kanske är för sent.

I denna låt tolkar jag alltså den exponerade kvinnan som en metafor för artisten och artistrollen. På samma sätt som ett utvik handlar om att ”sälja” kroppen, så är artistens framträdande en kommersiell verksamhet. I artistrollen ingår en slags exponering, att vara föremål för tittarnas begär och att vara extremt synlig, i likhet med den kropp som visas upp i en porrtidning. Samtidigt kan artistrollen ses som en maskering, i likhet med den sexualiserade och nakna kropp som den utfläktade kvinnans autentiska och sårbara jag tycks vara inlåst i.

Med tanke på uppfattningen om Dahlgren som en självutlämnande och personlig låtskrivare kan detta också läsas som en beskrivning av låtskrivandet som en känslomässig ”prostitution”, att det äkta jagets äkta känslor förvandlas till sångtext och förvanskas via musikindustrins kommersiella maskineri. En annan av Dahlgrens tidiga låtar, ”Heliga Birgitta” (1980)¹³³, gör mera explicit denna parallell mellan popartistens roll och prostitution: ”jag är som dom som säljer kroppen för att ha det någorlunda fett / men jag säljer mina känslor / jag säljer min själ”. Också ”Titta på mej” skapar intrycket att det blottade jag som publiken får se ändå inte är den äkta Eva Dahlgren, utan något helt



¹³³ Texten till denna låt hittas till exempel i Dahlgrens (2000) bok *För att röra vid ett hjärta*.

annat. Jaget tycks lämna ut sitt innersta till allmän beskådan, men inför en vulgär och lysten blick.

Man kan också referera till Dahlgrens egna hänvisningar till gränsdragningen mellan det privata och artistrollen som förekommer i olika medier, och att Dahlgren framstår som ömsom öppen och självutlämnande, ömsom skygg och mån om att bevara sin privata sfär (se avsnitt 3.6.2). Att dra en gräns mellan bild och verklig människa; att säga sig vilja slå vakt om det mest privata, ligger i linje med en föreställning om en skyddad kärna, något ”äkta”, som inte avslöjas för den stora allmänheten (se till exempel Stig Björkas 1982b intervju med Dahlgren). Dahlgrens kommentarer kan alltså i stället läsas som ett medel att hålla vid liv en *föreställning* om ett oåtkomligt äkta ”jag” bakom rollen som uppträdande artist, det som Ulf Lindberg (1995: 15) beskrivit som en slags förutsättning för intresset för artistens ”jag”. ”Titta på mej” kan läsas som en låt som också, på ett motsägelsefullt sätt, säger: ”Titta på mej, men du ser mig ändå inte på riktigt”.

Den ironi som finns i jämförelsen mellan artistrollen och utvik (eller rentav prostitution), är besläktad med det upproriska tilltalet i de Dahlgren-låtar som ger uttryck för en social autenticitet, till exempel ”Jag ger mej inte” och särskilt ”Rik och okänd”, som analyserats tidigare i avhandlingen. Om duet i ”Titta på mej” läses som lyssnaren placeras denna i den undängömda köparens och betraktarens position. Duet blir en lysten konsument, som gör anspråk på jagets mest intima delar. Tilltalet till duet innehåller därför också ett avståndstagande och rentav förakt för lyssnarens skamliga begär. I ”Rik och okänd” är distansen mellan det äkta jaget och artistens ytliga roll dock mera uttalad i texten, vilket gör att jag tolkar den som mera öppet upprorisk och kritisk, medan ”Titta på mej” snarare låter lyssnaren ana ett äkta jag *inlåst* i artistrollen. I ”Rik och okänd” finns ett tydligare äkta jag som bevarar sin värdighet, åtminstone för jaget själv (trots svårigheten att förmedla det autentiska till publiken). I ”Titta på mej” framstår jagets kärna som hotad, det vill säga hon är osäker på om hon lyckas bevara sin äkthet ens för sig själv, och när hon till slut framträder gör hon det i all sin nakenhet, ”sårbar och kal”.

Jämförelsen mellan att sälja kroppen och att genom sina självutlämnande låtar sälja sig själv (sin själ) till publiken kan också ses som en parodi på Dahlgrens egen publika bild, den självutlämnande och äkta Eva Dahlgren. Den känslomässiga ”prostitution” som framställs i låten kan ses som ett ifrågasättande av bilden av en självutlämnande, öppen Eva Dahlgren som redan den tidiga pressbevakningen lägger grunden för (se till exempel avsnitt 3.6.1). Denna bild har säkert kompletterats av att många andra av Dahlgrens tidiga låtar (till skillnad från ”Titta på mej”) är väldigt lågmälda och ur den synpunkten bidrar till ett intimt intryck. Med andra ord kan ”Titta på mej” också beskrivas som en låt som *gör* något med en existerande Dahlgren-bild. ”Titta på mej” kommenterar och ifrågasätter denna bild och framstår som ett försvar för den äkta personen bakom som inte blivit synlig för publiken och riskerar att försvinna också för henne själv.

Inte bara förväntningen på sjasligt självblottande, utan också parallellen mellan utvik och artistskap, fokus på ytan och kroppen, kan ses i relation till Dahlgrens roll som kvinnlig artist. Som Brenda Johnson-Grau (2002: 212–214) skriver är en omotiverad fokus på

artistens yttre och attraktivitet, och formuleringar som andas (heterosexuellt, manligt) begär, typiska drag i rockjournalistikens behandling av kvinnliga artister. Mot bakgrund av det kan Dahlgrens rocktext också mera specifikt ses som en uppgörelse med rollen som kvinnlig artist.

Analysen kan diskuteras i jämförelse med Keith Negus (2011: 624–626) presentation av olika alternativ till singer-songwriterns romantiska projekt att förenhetliga jaget, sudda ut gränserna mellan de olika nivåerna i sångtextens jag. Dahlgrens meta-autentiska självframställning kan jämföras med Negus analys av hur den brittiska popsångerskan Lily Allen på ett mera ambivalent sätt kommenterar popkulturen i till exempel texten till sin låt ”The Fear” (2009), skriven i samarbete med Greg Kurstin. På ytan bejaktar Allens textjag den ytliga popstjärnerollen, en vilja att bli rik och berömd, men texten beskriver också en rädsla som hotar att ta över henne och en allt större osäkerhet på vad som är rätt och verkligt. Även här tycks alltså ett autentiskt (om än hotat) jag existera, trots att det inte blir synligt bakom popstjärnerollen. Eftersom Dahlgren ändå, redan vid tiden för ”Titta på mej”, skapar en mera ”autentisk” rockimage, är hennes utgångsposition något annorlunda än Allens. Hon närmar sig även den mera medvetet fragmenterade självframställning som Negus också beskriver, där texten öppnar upp ett utrymme mellan de olika jag-nivåerna, till exempel genom ironi, och där artisten framstår som en opålitlig berättare med en kritisk distans till jaget. Samtidigt har Dahlgren, som vi sett tidigare i avhandlingen, vissa problem med att skaka av sig den suspekta schlagerartistimagen från den tidiga karriären, vilket är en gemensam nämnare för henne och popsångerskan Lily Allen. Också de krav som ställs på och de villkor som gäller för kvinnliga artister är gemensamma. Några rader ur Allens ”The Fear” passar också utmärkt som övergång till nästa låtexempel, Dahlgrens ”Jag klär av mej naken”:

”And I’ll take my clothes off and it will be shameless / ‘Cause everyone knows that’s how you get famous” (Allen & Kurstin 2009 på Allen 2009).

5.2.3.2 ”Jag klär av mej naken” (1987)

<p>intro</p> <p>01 (JA: KLÄR</p> <p>02 ja klär av mej na:+aken:</p> <p>03 JA: KLÄR</p> <p>04 ja klär av mej na:+aken:)</p> <p>05 (JA: KLÄR)</p> <p>06 [ja klär a:+a+a:+a+a:+a+av mej na:ke+e:+en:</p> <p>07 [(a::)</p> <p>08 @HÄR STÅR JA NAKEN FÖR@ (@dej:: je+e je he he:+e je he</p> <p>09 he+e:j::@)</p> <p>10 @du (du du du::)@</p>	
---	--

vers 1

11 Du söker djupen
 12 i mej
 13 ja säger djupen
 14 finns i @haven:::@
 15 du söker ljuset
 16 i mej
 17 ja säger
 18 ljust är det på @da::a+a+age+e::n:@
 19 @ge mej din nakna själ
 20 ja säger@
 21 själen och (.) ja:
 22 @ja: (.) ja: (.) ja:@
 23 e samma MÄNNI@SKA:+A@
 24 @juh:+hu hu: (.) hu@

refräng

25 (JA: KLÄR
 26 ja klär av mej na:+aken:)
 27 HÄ:R E: JA
 28 (JA: KLÄR
 29 ja klär av mej na:+aken:)
 30 HÄ:R E: JA
 31 (JA: KLÄR)
 32 a: a a: a:+a:v mej na:+ake+e:+en:)
 33 HÄR STÅR JA
 34 NAKEN FÖR (@dej:: je+e je he he:+e: je he
 he+e:j::@)

35 @du (du du du:::)@

vers 2

36 Du söker kvinnan
 37 att älska
 38 ja säger
 39 @ä::ska <me mej>@
 40 (>älska mej
 41 älska me mej<)
 42 du söker vishet
 43 i mej
 44 ja säger vis
 45 e: den <kvinn>
 46 som överle:ver
 47 du komplicerar ett liv
 48 ja säger
 49 liv i: (.) (@en: ken: kel: he:t@)
 50 föder en (.) ä:r:hget
 51 @juh:+hu hu: (.) hu@

refräng

52 (JA: KLÄR
 53 ja klär av mej na:+aken:)
 54 HÄ:R E: JA
 55 (JA: KLÄR
 56 ja klär av mej na:+aken:)
 57 HÄ:R E: JA
 58 (JA: KLÄR)
 59 a: a a: a:+a:v mej na:+ake+e:+en:

Du söker djupen i mig

jag säger

djupen finns i haven

du söker ljuset i mig

jag säger

ljust är det på dagen

ge mig din nakna själ

jag säger

själen och jag är samma människa

jag klär av mig naken

här är jag

här står jag naken för dig

du söker kvinnan att älska

jag säger

älska med mig

du söker vishet i mig

jag säger

vis är den kvinna som överlever

du komplicerar ett liv

jag säger

liv i enkelhet föder en ärlighet

en naken man är en naken man

<http://evadahlgren.com/musik>

<p>60 HÄR STÅR JA 61 NAKEN FÖR (@dej:: je+e je he he:+e: je he he+e:j::@)</p> <p>stick 62 ((drar efter andan)) 63 @en naken man 64 e: en naken man</p> <p>65 en naken man 66 e: en naken man</p> <p>67 en naken man 68 e: en naken man@</p> <p>69 (@Ä:R EN NAKEN MAN:@)</p> <p>70 @juh:+hu hu: (.) Juh:+hu hu:@</p> <p>outro 71 (JA: KLÄR 72 ja klär av mej na:+aken:) 73 HÄ:R E: JA 74 (JA: KLÄR 75 ja klär av mej na:+aken:) 76 HÄ:R E: JA 77 (JA: KLÄR) 78 a: a [a: a:+a:v mej na:+ake+e:+en: 79 [(A::) 80 HÄR STÅR JA 81 NAKEN FÖR [(@dej:: je+e je he he:+e: je he he+e:j::@) 82 [(JA: KLÄR (.) ja klär av mej na:+ake:+e+en) 83 @Juh:+hu hu: (.) Juh:+hu hu:@ 84 För [(dej::je+e je he he:+e: je he he+e:j::) 85 [(JA: KLÄR (.) ja klär av mej na:+ake:+e+en)</p>	
---	--

”Jag klär av mej naken” finns på Dahlgrens *Ung och stolt*-platta¹³⁴ från år 1987, en skiva som fick en hel del uppskattning av musikkritiker i mitt pressmaterial och utkom under en tid då Dahlgren genom sitt engagemang mot apartheid fick en något mera politisk profil i pressen. Samtidigt hävdade hon själv att hon är och vill vara en *konstnär* i rockbranschen snarare än politisk pamflett-sångare (se avsnitt 3.4.1). Den mångtydighet som finns i ”Jag klär av mej naken” kan ses mot bakgrund av just detta, eftersom Dahlgren i det samtida pressmaterialet tycks se just mångtydighet som ett kännetecken för konst (se till exempel intervjun med Per Mortensen 1987). Om vi jämför med Lily Allens ”I’ll take my clothes off”, i låten ”The Fear” (2009) som citerades i slutet av föregående avsnitt, är även Dahlgrens nakenhetsdeklaration i sig mera mångtydig än Allens lakoniska konstaterande

¹³⁴ ”Ung och stolt”, namnet på såväl den aktuella skivan som dess titellåt, kan också tolkas som en allusion på det svenska punkbandet Ebba Gröns låttitlar ”Ung och kåt” samt ”Ung och sänkt”.

att konkret avklädning är vad som krävs (av kvinnliga artister) i branschen, även om den dimensionen *också* kan ses som en del av nakenheten i Dahlgrens text.

”Jag klär av mej naken” är ett andra och ännu tydligare exempel på det parodiska tilltalet i Dahlgrens produktion, som spelar på spänningen mellan (skenbar) självutlämning och medveten iscensättning av ett autentiskt jag. Rocktexten exemplifierar också den meta-autentiska dimensionen beskriven av Johan Fornäs (1994: 168–169) eftersom autenticiteten även i denna låt bygger på ett öppet och medvetet konstruerande av jaget, som döljer och samtidigt antyder existensen av ett mera autentiskt jag.

”Jag klär av mej naken” består av två verser och en refräng där orden ”JA: KLÄR / ja klär av mej na:+aken:” blir särskilt framträdande genom upprepning och fungerar som hake i låten. Refrängtexten fungerar också, i något varierad form, som intro och outro. Dessutom har texten ett stick, en upprepning av orden ”en naken man / e: en naken man”. ”Jag klär av mej naken” är exempel på en låt där refrängen och haken har en mycket framträdande roll. Dels består refrängen huvudsakligen av upprepning av den fras som fungerar som hake, dels har låten såväl intro som outro och båda dessa består av varianter på refrängtexten och (därmed) ytterligare upprepning av haken.

Även Hillevi Ganetz (1997: 182–187) har valt ut ”Jag klär av mej naken” som en av de rocktexter hon analyserar närmare i sin avhandling, bland annat som en skildring av en dialog mellan två olika kärleksideal. Ganetz gör även en intressant jämförelse mellan ”Jag klär av mej naken” och Edith Södergrans berömda dikt ”Dagen svalnar...” (1916, i samlingen *Dikter*, 1916, se Södergran 1940: 40–42). Influenserna från Södergran kan ses som en ytterligare anknytning till en kvinnlig, lyrisk tradition och till skapandet av Dahlgrens ”poetimage”. Södergran nämns även i mitt pressmaterial som en litterär favorit för Dahlgren (se Björkman 1989 och Olsson 1991). Dahlgren har därtill också i konvolutet till samlingsskivan *För minnenas skull* (1992) uttryckt en identifikation med Södergran som poet och person, då hon skriver att hennes tidiga låt ”Du” (1980) är inspirerad av en artikel hon läst om Södergran och hennes svårigheter med att vinna gehör för sin poesi och sina idéer.

Det är inte så överraskande att Dahlgren tagit intryck av just Edith Södergran som ett av sina kvinnliga identifikationsobjekt. Som det framgår i litteraturforskaren Agneta Rahikainens (2014: se till exempel 145–150) avhandling är Edith Södergran en starkt mytomspunnen person, vars gestalt omgärdas av föreställningar om äkthet, utanförskap och spontant genialt skapande i isolation, opåverkad av inflytande utifrån. Till bilden hör också att Södergran utmålas som en nyskapande poet som är oförstådd och dömd av samtiden, men som kommer att hyllas av framtiden, samt att hennes skapande betecknas av spontanitet och irrationalitet, en motsats till det medvetna och analytiska (Rahikainen 2014: 67–74). Dessa idéer påminner starkt om de romantiskt inspirerade föreställningar om skapande som vi sett även i Dahlgrens rocktexter, och som i en omformad version levt vidare också i den modernism som Edith Södergran representerar (se till exempel

Ganetz intresse för inflytandet från Södergran utgår dock mera från det poetiska uttrycket i texten och hon läser Dahlgrens rocktext och Södergrans dikt som två texter om att vara kvinna i det moderna, samt beskriver likheter och skillnader både på det formella planet och innehållsmässigt. Ganetz (1997: 184) har även kort behandlat det musikaliska framförandet i låten. Hon beskriver en bestämd och rak stämning i texten som understöds av musiken där "[b]as och trummor ligger långt fram i ljudbilden", vilket ger upphov till "en stadig och snabb puls" som påminner om en marsch. Ganetz beskriver den sjungande rösten som "bestämd, argumenterande men också optimistisk" och alltså inte "melankolisk och uppgiven". Ganetz påpekar även hur Dahlgrens röst gör stora språng, men behålls "pricksäker och lödig" genom låten, samt att inga mollackord förekommer. Som jag senare ska visa, har Ganetz även i ett par avseenden påpekat hur tolkningen av texten påverkas av den genretypiska formen och av den sjungande rösten. Men i några viktiga avseenden får hennes observationer av det framförda, sjungna och rocktextspecifika i "Jag klär av mej naken" inga direkta konsekvenser för tolkningen. Ganetz uppmärksammar till exempel inte i någon större utsträckning *betydelsen* av att den variant av texten som hon undersöker inte enbart är framförd, utan att den också framförs av en specifik artist. I min analys är artisten Eva Dahlgren central som betydelseskapande instans.

Enligt min tolkning är det centralt att det på en nivå är "Eva Dahlgren" som säger att hon klär av sig 'naken' för lyssnaren. Enligt denna tolkning blir äktheten och självblottandet – på ytan – en konstnärlig gärning, att visa sig "naken" för lyssnarens eller publikens skull. Man kan alltså se på tematiken i "Jag klär av mej naken" som ett spel inte bara mellan ett "jag" och ett "du" som textliga kategorier, utan också mellan artistpersonan, publiken och medierna rörande frågan om äkthet. Detta spel kan ses mot bakgrund av Dahlgrens redan tidigt grundlagda image som en personlig och självutlämnande artist (se avsnitt 3.6.1).

Mot denna bakgrund verkar "jagets" (här läst som "Eva Dahlgren") inställning till publikens förväntning på självblottande åtminstone först vara ganska generös. Redan i introet deklarerar hon upprepade gånger att hon klär av sig naken, och är 'här', naken för 'dej' – vilket kan läsas som att hon är 'naken' för publiken och medierna. Även om jaget inte tar tillbaka sin nakenhetsdeklaration så blir hon dock mindre tillmötesgående mot duet redan i den första versen, där hon bemöter en rad förväntningar som duet sägs ha, en konstellation som upprepas också i andra versen.

Hillevi Ganetz (1997: 183) jämför verserna i "Jag klär av mej naken" med det berömda slutpartiet i Edith Södergrans "Dagen svalnar...", som likaså handlar om ett jag som bemöter duets förväntningar:

¹³⁵ Dessa tankar finns också i Dahlgrens "Du" (1980) som uttrycker en stark identifikation med det nyskapande duet i texten, med hennes ensamhet, utanförskap och den brist på förståelse i samtiden som framställs vara en gemensam erfarenhet (se texten till "Du" till exempel i Dahlgren 2000: 135).

Du sökte en blomma
och fann en frukt.
Du sökte en källa
och fann ett hav.
Du sökte en kvinna
och fann en själ –
du är besviken.

(Södergran 1916, se Södergran 1940: 42)

Likheten mellan Edith Södergrans ”Dagen svalnar...” och ”Jag klär av mej naken” är här speciellt tydlig, också på det formella planet. De jämförda textdelarna byggs hos båda de skrivande kvinnorna upp kring anaforiska upprepningar: ”Du sökte [...] / och fann [...]” respektive ”Du söker [...] / ja säger [...]”. I båda texterna har vi ett kvinnligt ”jag” som förhåller sig till ”duets” förväntningar på henne, och i detta sammanhang kan man notera hur samma ord återkommer i de olika texterna, nämligen orden ”själ” och ”kvinna”. Dahlgrens formuleringar kan ibland också väcka associationer till Södergrans dikt, som då duet i Dahlgrens text söker ”djupen” hos textens jag, vilket kan jämföras med det ”hav” som duet i Södergrans dikt (mot sin vilja) finner hos diktjaget.

I båda texterna innebär jagets attityd åtminstone delvis ett avståndstagande till duets förväntningar. Men man kan säga att avståndstagandet sker ur motsatta synvinklar. ”Du” i ”Dagen svalnar...” förväntar sig något mera begränsat och lätthanterligt (”källa”, ”blomma”, ”kvinna”) och är besviken då kvinnan visar sig vara något större, mera komplext (”hav”, ”frukt”, ”själ”). Denna besvikelse bemöts med uppgivenhet, men också stolthet av jaget. Ganetz visar att det som duet söker i jaget i Dahlgrens text (till exempel ”djupen”, ”ljuset”, ”nakna själ”) däremot är något större och mer symboliskt än jaget själv uppfattar sig och vill vara. Ganetz (1997: 183) skriver att jaget här ”avmystifierar” symbolerna och för dem ”tillbaka till sitt ursprung”. Det symboliska och idealiserade utgör alltså en motsats till det äkta som är enkelt, konkret, entydigt och icke-idealiserat.

De förväntningar som jaget bemöter i första versen i Dahlgrens text, förväntningar på djup, ljus och liknande kan även ses som typiska förväntningar som fans och publik ställer på populära artister. Artisten idealiseras och blir en bärare av symboliska betydelser. Som vi redan ser i Ganetz tolkning är jagets attityd mot duets förväntningar här dock avståndstagande. Nakenheten (enkelhet, ärlighet, kroppslighet) är något som jaget erbjuder *i stället* för att identifiera sig med det ideal som duet ser i henne.

Jaget refererar i slutet av första versen duets önskan om att få hennes ”nakna själ”. Här finns en inskriven förväntning på uttalat *själslig* och *symbolisk* nakenhet. Och jaget svarar med att själen och hon själv är ”samma MÄNNI@SKA:+A@”. I den påföljande refrängen är vi tillbaka i jagets nakenhetsdeklaration som därmed blir både kroppslig och själslig, så som Ganetz (1997: 183) påpekar. Refrängens hävdande av jagets nakenhet innehåller förstås också ett autenticitetsbudskap (dvs. att vara naken kan i viss mening läsas som en konventionell bild för att vara autentisk och visa sig som man är). En intressant intertext är H.C. Andersens klassiska saga ”Kejsarens nya kläder” från 1837 (se till exempel Andersen 1982), där kejsaren luras tro att han har en ny ståtlig dräkt

och går ut för att motta folkets beundran, fast han egentligen är naken. Folket levererar den förväntade hyllningen, och endast ett barn – som en konventionell symbol för det spontana och autentiska – vågar avslöja hans nakenhet. Också denna saga kretsar kring en autenticitetstematik. I ”Jag klär av mej naken” blir nakenheten emellertid något som jaget verkar välja medvetet, och något positivt.

I andra versen återkommer den anaforiska upprepningen och jaget ”svarar” åter på duets förväntningar eller förhoppningar på henne. I denna vers kommer könet explicit in som en ny och betydelsefull dimension: ”Du söker kvinnan / att älska / ja säger / @
ä::ska <me mej>@” och senare i versen, ”vis / e: den <kvinn> / som överle:ver”. Betydelsen av att låtens jag är kvinnligt blir uppenbar i Ganetz tolkning, och man kan här även flika in att mitt pressmaterial visar en mera feministisk Dahlgren vid just denna tid (se avsnitt 3.6.5). Men könet är också avgörande när det gäller synen på nakenhet, särskilt i konkret och fysisk mening. Få saker är så överexponerade och objektifierade men samtidigt symboladdade, som den nakna kvinnokroppen. Också om vi tänker oss jaget som en kvinnlig artist är könets betydelse avgörande. Som vi tidigare varit inne på är begäret efter kroppen starkare och förväntningarna på artisten delvis annorlunda när det gäller kvinnliga artister i jämförelse med manliga kollegor, exempelvis i rockjournalistiken (Johnson-Grau 2002: 212–214 och Frith 1998: 213). ”Jag klär av mej naken” kan ur den synpunkten också läsas som en reflexion kring rollen som kvinnlig artist.

Duets sökande efter ”kvinnan / att älska” besvaras av jaget med ”@ä::ska <me mej>@ / (>älska mej / älska me mej<)”. Ordleken kretsar kring skillnaden mellan att ”älska” någon, alltså en känsla eller ett självstillstånd, och att ”älska med” någon. Det senare inbegriper det kroppsliga, samtidigt som känslorna finns inskrivna i uttrycket. I sin jämförelse mellan Edith Södergran och Dahlgren hävdar Hillevi Ganetz (1997: 180–181 och 185–187) att de olika tidskontexterna leder till att de två texterna ger olika svar på (delvis) samma frågor om förhållandet mellan kroppen och själen för den moderna kvinnan. Medan emanciperade kvinnor på Södergrans tid fjärmade sig från det kroppsliga, så blir just kroppen viktig under och efter den moderna feministiska diskussionen. Dahlgrens text framhäver också det kroppsliga och hävdar, enligt Ganetz (1997: 183) att kropp och själ är ett. Det är enligt Ganetz (1997: 184) därför som texten och deklARATIONEN att jaget klär av sig naken, varken ska uppfattas helt bokstavligt (som en handgripligt erotisk situation) eller helt bildligt (som en metafor för att utelämnat sig själv känslomässigt) – utan som både och. På sätt och vis blir kroppen också en bild för något autentiskt, genom att den är konkret och fysisk.

Ord och uttryck som ”älska” och ”älska med” implicerar förstås en intim och privat relation, men i enlighet med den hos Dahlgren ofta förekommande parallellen mellan relationen skapande artist–lyssnare och intimitet eller närhet, kan användningen av dessa uttryck jämföras med liknande ord och uttryck i tidigare analyserade låtar, särskilt i låtar med ett intimt tilltal (se till exempel avsnitt 5.2.2.1 i tolkningen av ”Ängeln i rummet”). Man kan också tänka på Lindbergs (1995: 15) beskrivning av publikens längtan efter den äkta människan bakom artistens mask som ett *begär* (eller på de manliga rockjournalisternas tendens att ”begära” kvinnliga artister i sina recensioner). Jaget i rocktexten vänder sig här

bort från det begärande duets krav på djup, ljus och liknande samt glider lekfullt undan. Därmed öppnar låten inte samma direkta möjlighet till identifikation och autenticering (med Moores 2002 begrepp) av det egna jaget (via artisten) som låtarna med intimt tilltal erbjuder. Men samtidigt håller hon begäret vid liv genom att antyda ett *annat* jag, som är mera autentiskt än *bilden* av den autentiska Dahlgren.

Duet i ”Jag klär av mej naken” sägs också söka vishet i jaget. Jaget svarar med: ”vis / e: den <kvinn> / som överle:ver”. Den överlevande kvinnan kan ses både som en kvinna vars autentiska jag ’överlever’ i en privat kärleksrelation eller som en kvinnlig artist som överlever publikens begär och förväntningar. I slutet av versen finner man en mera explicit förklaring av det budskap som texten, åtminstone på ytan, för fram; duet sägs komplicera ett liv, medan jaget framhåller idealen enkelhet och ärlighet. Detta utgör en logisk introduktion till den påföljande upprepningen av refrängen.

Efter refrängen följer låtens stick som består av det upprepade ”en naken man / e: en naken man”. Detta kunde läsas som en fortsättning på enkelhetsbudskapet, uppmaningen att inte komplicera saker utan ta dem för vad de är. Men låten talar emot en sådan tolkning av två skäl. För det första fäster man sig vid ordet ”man”, en könsbeteckning som blir laddad genom den tidigare betoningen av jagets kön, att hon är kvinna. För det andra förändras rösten i sticket och orden sjungs i ett lägre ”manligt” tonläge. Detta förstärker ytterligare betoningen av könet. På denna punkt noterar också Ganetz den framförande röstens betydelse. Ganetz (1997: 184) föreslår att sticket, eftersom det framförs av en ”mansröst”, är en påminnelse om att mannen, till skillnad från kvinnan, aldrig delats upp i kropp eller själ, utan alltid varit både och. Men sticket kan också uppfattas som ett konstaterande att en naken man visserligen kan vara enbart en naken man, men att det är underförstått att en kvinna i andras ögon aldrig kan vara enbart en naken kvinna. Hennes nakna kropp laddas av symboliska betydelser och betraktas på ett speciellt sätt, beroende på de värderingar som kulturen applicerar på kvinnors kroppar.

Trots detta ifrågasättande av jagets möjlighet att egentligen någonsin vara helt ’naken’ så återkommer nakenhetsdeklarationen i det påföljande outrot. Det kunde kanske uppfattas så att det kvinnliga jaget själv tar sig rätten att vara ’naken’, åtminstone i sina egna ögon och att det symboliska laddandet av kvinnokroppen och kvinnan är något som duet (mannen, publiken eller kulturen) sysslar med.

Ganetz (1997: 184) tar jaget i Dahlgrens rocktext på orden i påståendet att hon klär av sig ”naken”. I texten handlar äktheten, för att referera Ganetz, om att visa sig och bli sedd som man är, att avvisa en idealisering av jaget och av kvinnan – samtidigt som det handlar om kroppens nakenhet. En sådan tolkning kan också tyckas rimlig med tanke på den genomgående äkthetstematik som finns i Dahlgrens texter. Men jag menar att det samtidigt finns en större komplexitet i Dahlgrens låt.

Dock anknyter låten inte minst genom sitt bildspråk till autenticitetstematiken som är genomgående i Dahlgrens produktion. Förutom de olika hänvisningar till äkthet som redan behandlats i avhandlingen, förekommer tematiken i flera av Dahlgrens rocktexter. Den finns exempelvis i formuleringar om att sluta spela, sluta upprätthålla kulisser och

leva ett liv endast avsett för uppvisning, ett val som kräver mod och som ur omgivningens perspektiv kan upplevas som hotfullt. Ett exempel är "Rätten till mitt liv" (1981): "vi är många som längtar att filmen tar slut och vi står nakna / i ljuset".¹³⁶ I dessa rader förekommer också nakenheten som en bild för att visa sig som man verkligen är, som varande äkta. Det är en väl etablerad och konventionell symbol som återkommer också senare i Dahlgrens texter (i en tid som ligger efter "Jag klär av mej naken"). Exempelvis "Ja" (1999) är en annan låt där livsbejakande och frihet (från andras normer och konventioner) går hand i hand, samt knyts samman med äkthet: "jag står naken i mitt rum och tänder alla lampor / och den kvinna jag ser / hon har svar på alla frågor". Också i "Underbara människa" (1999) förekommer nakenheten som metafor, men här i beskrivningen av en man som framstår som en motsats till det autentiska idealet (den underbara människan): "jag vet en man / som hellre slutar andas / än står naken inför en annan".

Det finns emellertid signaler om att nakenheten i "Jag klär av mej naken", kanske just genom att den deklarerats så explicit, inte är lika entydig och självklar som i övriga Dahlgren-låtar. Vi kan börja med att fundera på själva påståendet att jaget klär av sig naken. Transkriberingen tydliggör vilken stor betydelse upprepningen som stilmedel har i många rocktexter, på flera olika nivåer. Refrängen, och dess nakenhetsdeklaration, får sin kraft till stor del av att den upprepas. På ordnivå kan man påpeka att det centrala ordet "jag" ("JA:") förekommer 43 gånger i den sjungna texten, vilket är mångdubbelt mera än i de skriftliga varianterna (till exempel den i skivkonvolutet).

Titelns och refrängens förföriska och provocerande ord: "JA: KLÄR / ja klär av mej na:+aken:" blir just genom upprepningen också låtens hake. Även Ganetz identifierar haken, vilket är ytterligare ett exempel på att hon observerar rocktextens särdrag. Däremot diskuterar hon inte upprepningens betydelse i just denna låt, utan konstaterar enbart att frasen får en särskilt stor tyngd och övergår därefter till att beskriva frasens betydelse på innehållsplanet (Ganetz 1997: 183). Påståendet att 'jag klär av mej naken' upprepas ändå så många gånger att lyssnaren riskerar att bli misstänksam. Varför måste nakenheten deklarerats på detta sätt? Hur uppriktigt är jaget i sitt självblottande? Det upprepade 'jag klär av mej naken' kan därför läsas som en indirekt dekonstruktion av bilden av den självutlämnande 'nakna' Eva Dahlgren.

Det finns också drag i till exempel det vokala *framförandet* som åtminstone potentiellt kan leda till att lyssnaren ifrågasätter Dahlgrens påstådda "nakenhet". Förutom hakefrasen är också slutet på refrängen, "@HÄR STÅR JA / NAKEN FÖR (@dej:: je+e je he he:+e je he he+e:j::@)" och orden "HÄ:RE:JA" av central betydelse. Sådana ord laddas på ett avgörande sätt av artistens fysiska närvaro vid ett live-framförande, liksom jag påpekat i samband med några andra låtar (till exempel "Rik och okänd"). Orden tycks bekräfta det som publiken redan vet. Det blir en iscensättning av det

¹³⁶ Texterna till de låtar jag nämner i detta stycke finns till exempel i Dahlgrens (2000) bok *För att röra vid ett hjärta*.

egna uppträdandet, ett metaresonemang kring artistrollen och framförandet.¹³⁷ Men – om man tänker sig dessa ord sjungna i ett live-framförande, skapas samtidigt just i ”Jag klär av mej naken” en kontrast mellan ord och framförande. Dahlgren är visserligen här, men hon är *inte* naken trots att jaget i sången påstår sig vara det.

Om man kopplar denna dubbelhet till Dahlgrens artistroll kan man också påpeka att Dahlgren vid samma tid, i intervjun med Per Mortensen (1987) refererar till denna låt då hon beskriver sitt förhållande till sin synlighet och sitt självblottande som artist och människa: ”Du ser mig inte helt naken, jag behåller trosor och behå”. Detta kan uppfattas som att hon sätter upp en gräns för hur självutlämnande hon egentligen vill vara.¹³⁸

Den misstänksamhet mot att Dahlgren verkligen är naken som föds i det upprepade påståendet att jaget klär av sig naken förstärks också av Dahlgrens sätt att använda rösten. I en tidningsartikel har Olle Niklasson (1991: 5–9) beskrivit hur nakenhetsdeklarationen i ”Jag klär av mej naken” bedras av en ljudbild och en röstbehandling som är ”allt annat än naken och utlämnande”.¹³⁹ Detta kan visserligen nyanseras något, eftersom olika delar av texten framförs på olika sätt. Exempelvis den upprepade haken, själva nakenhetsdeklarationen framförs på ett självsäkert deklarerande, nästan segervisst sätt, vilket skapar intryck av att haken bär på ett uppriktigt, såväl emancipatoriskt som exhibitionistiskt budskap, en vägran att gömma sig eller skämmas. Men också i min transkription ser man att Dahlgren framför vissa delar av texten på ett dramatiserat sätt. Redan i introet förekommer några lekar med enskilda ord eller ljud, exempelvis när ”e”- och ”j” – ljuden i ordet ”dej” utnyttjas i ett utdraget och lekfullt ”@dej:: je+e je he he:+e: je he he+e:j::@”. Liknande ljudlekar återkommer upprepade gånger i texten, vilket ger den ett lekfullt och komiskt drag, som när det viktiga och äkthetsladdade ordet ”enkelhet” kompliceras till ”@en: ken: kel: he:t@”. Rösten varierar också från ett mycket högt, nästan ”barnsligt” tonläge till ett lågt och ”manligt”. Det lekfulla i det röstliga framförandet skapar en kontrast i förhållande till textens autenticitetsbudskap och bidrar också till den ironiska poäng

¹³⁷ Trots att det primära materialet i min analys är texten så som den framförs på skiva, kan man också påpeka att Eva Dahlgren vid ett live-framförande även på andra sätt kan betona att ”jaget” i texten skall uppfattas som ”Eva Dahlgren”, exempelvis på ett skämtsamt sätt. Det framgår av en recension i mitt pressmaterial att Dahlgren under sitt framförande på Runsala år 1999 riktade publikens koncentration mot sin egen fysiska gestalt efter att ha sjungit ”Jag klär av mej naken”: ”Så här ser jag ut. Samma guppande bröst och fasta stjärt. Lite fler rynkor, men det syns ju inte på håll” (von Weissenberg 1999).

¹³⁸ Man kan påpeka att just nakenheten och avklädandet också återkommer i mitt pressmaterial, åtminstone i Stig Hanséns beskrivning av den personliga Dahlgren tolv år senare, då han åtminstone indirekt kopplar ihop enkelheten i det musikaliska och det språkliga uttrycket på *Lai Lai*-skivan (1999) med att Dahlgren har kommit närmare en kärna i sin person. Hansén (1999) skriver att Dahlgren nu vill ”kasta alla masker och överlastade arrangemang, och klä av sig naken”.

¹³⁹ Också Ingrid Andersson (1987) i mitt pressmaterial beskriver vid tiden då *Ung och stolt*-skivan var aktuell att det finns en spänning mellan texten och musiken på skivan.

som Niklasson beskriver i sin tidningsartikel.¹⁴⁰ Till detta kan tilläggas att flera av de meningar som innehållsmässigt formulerar och koncentrerar äkthetsbudskapet, ”själen och (.) ja: / [...] / e samma MÄNNI@SKA:+A@”, ”li:v i: (.) (@en: ken: kel: he:t@) / föder en (.) ä:rlighe:l” samt ”en naken man / e: en naken man / [...]”, följs av ett lätt och lekfullt ”juh:+hu hu:” – som en kvittering på slutet.

Kontrasteffekten skapas inte bara genom röstanvändningen, utan också (som framgått) genom visuella aspekter av framförandet på scen. Texten framförs med en lekfull och undflyende röst av en påklädd sångerska och detta skapar en parodisk effekt som förändrar textens budskap. ”Jag klär av mej naken” kunde annars helt enkelt tolkas som ytterligare en Dahlgrenlåt som framställer äktheten, att vara ’naken’, som ideal. Men kontrasten mellan ord och musik, mellan textens innehållsliga dimension och de parodiska och lekfulla elementen i Dahlgrens framförande, gör en sådan tolkning tvivelaktig. Då Dahlgren i sitt framträdande sjunger frasen ”Jag klär av mig naken”, men de facto *inte* tar av sig naken, erbjuder hon publiken denna symbol för äkthet, men återtar den i samma gest.

Som receptionen av Dahlgren visar ger den ofta förekommande bilden av den självutlämnande, personliga Dahlgren upphov till förväntningar på just ”nakenhet” bland medier och publik, förväntningar som artisten Eva Dahlgren har att förhålla sig till. I ”Jag klär av mej naken” har vi, redan av den orsaken att det är en rocktext, inte bara ett textligt ”jag” som svarar på de förväntningar som textens ”du” ställer på henne i en fiktiv, privat relation. Vi har också en kroppsligen närvarande artist som genom en sångroll förhåller sig till förväntningar som publiken och medier ställer på henne. Låten kan uppfattas som ett parodiskt ”svar” på mediernas och publikens förväntning på avklädning, självblottande och äkthet. Det parodiska och mera undanglidande jag som skapas i låten ligger närmare ett jag av den typ som Hillevi Ganetz (1997: 75–76) beskriver som vanligt i den del av rockmusiken som *inte* gör anspråk på autenticitet. Som Ganetz (1997: 75–76) skriver är jaget i Dahlgrens texter överlag representant för ett klassiskt och expressivt jag som är vanligt inom den gren av rock som gör anspråk på autenticitet, den form av rockmusik som etablerades under 1960-talet. Denna typ av jag är, enligt Ganetz, på många sätt besläktat med det nya kommunicerande jaget som växte fram i 1960-talets lyrik. I genrer som pop eller dansorienterad musik finner man däremot ett mera ironiskt och distanserat jag. Det innebär alltså att Dahlgren i ”Jag klär av mej naken” skapar ett jag som avviker från huvudmönstret i hennes produktion.

”Jag klär av mej naken” ligger också nära Keith Negus (2011: 625–627) beskrivning av hur artister medvetet kan skapa ett opålitligt jag och öppna upp utrymmen mellan de olika nivåerna i rocktextens eller artistens jag, vilket utgör en motsatt strategi i jämförelse med singer-songwriterns konfessionella jag. Dahlgrens parodiska ifrågasättande av den autentiska ”Eva Dahlgren” är därtill intressant att jämföra med Hasse Huss (2009: 189) fråga om svensk mainstreammusik ger en större frihet i fråga om genusskapande och

¹⁴⁰ Kontrasteffekter mellan text och musik är inte unika för Dahlgrens produktion. Exempelvis David Brackett (2000: 15) skriver att det sätt på vilket artisten framför sången antingen kan förstärka eller kontrastera själva textens innehåll.

musikalisk kreativitet och befriar artister från rockmusikens heteronormativitet och autenticitetskrav. I jämförelse med detta kan Dahlgrens parodiska grepp i ”Jag klär av mej naken” också, på sätt och vis, läsas som en befrielse från åtminstone autenticitetskravet, men dock inte via de mainstreamgenrer som Huss diskuterar, utan *inifrån* en populärmusikalisk genre och ett artistskap med en mera seriös och konstnärlig image. Vid tiden för ”Jag klär av mej naken” har Dahlgren ju lämnat schlagerbranschen bakom sig och huvudsakligen välkomnats som seriös artist i rocksammanhang som uppfattas som mera ”autentiska”.

Huss (2009: 191) påpekar att en av de mest grundläggande möjligheterna inom popmusiken är allt mera bortglömd, det vill säga möjligheten ”att genom musiken kunna förvandla sig till någon annan” (alltså snarare än att realisera ett autentiskt ”jag”, the whole truth and nothing but the truth). En viktig skillnad finns dock mellan den befrielse från autenticitetskravet som Huss beskriver och Dahlgrens version. Huss (2009: 192) syn på identiteter verkar ligga nära Judith Butlers ultrakonstruktionism, som förnekar existensen av ett äkta jag bortom rollerna. Samtidigt som Dahlgrens jagparodi kan ses som en befrielse från ett tvingande autenticitetskrav så kan denna ”vägran” att verkligen stå naken inför publiken också uppfattas som en äkthetsmarkör, att Dahlgren vägrar sälja sitt innersta och att hon beskyddar den äkta Dahlgren bakom artistrollen. Nakenhetsvägran kan därför också tolkas så att *föreställningen* om den verkliga och oåtkomliga människan bakom rollerna – den föreställning som publiken begär – trots allt fortsättningsvis hålls vid liv (jfr Lindberg 1995: 15). Detta innebär att hennes projekt ändå skiljer sig från det Huss beskriver i det avseendet att Dahlgren även här värnar om en tro på det autentiska jaget.

De låtar som skapar en autenticitet, liknande Fornäs (1994: 168–169) meta-autenticitet ger, i jämförelse med andra låtar som jag analyserat, uttryck för en större medvetenhet om själva görandet av autentiska identiteter och av den autentiska ”Eva Dahlgren”. De övriga låtarna verkar mera oreflekterat bidra till att skapa och bekräfta bilder av ett jag eller av ”Eva Dahlgren” som i någon mening autentisk(t), utifrån mer eller mindre konventionella autenticitetsmarkörer. Om man sätter ”Jag klär av mej naken” i relation till den dominerande Dahlgrenbilden (den självutlämnande, intima Eva), så kan den också ses som en låt som strävar efter att förändra och ifrågasätta den etablerade bilden. Den utgör med andra ord ett slags svar på mediernas och publikens autenticitetsförväntning.

Som redan det begränsade antalet exempel i detta delkapitel (två låtar) antyder, är de meta-autentiska, dekonstruerande dragen inte speciellt frekventa i Dahlgrens rocktexter, även om de förekommer punktvís. Dessa drag tycks också suddas ut allt mera i den senare låtproduktionen, trots att en mera enhetlig Eva Dahlgren-bild då har fått genomslag och Dahlgren i övrigt verkat ivrig att dekonstruera existerande bilder av Den Blekta Blondinen, vilket kan ses i de senare delarna av mitt pressmaterial. Man kunde fråga sig vad detta beror på. Innebär det att Dahlgren börjat ta sig själv på större allvar och i enlighet med hitlåtarens intima tilltal vill erbjuda publiken ett autentiskt jag att identifiera sig med? Riktat sig Dahlgrens intresse för att dekonstruera ”Eva Dahlgren” alltså mot andra aspekter av artistskapet och framgången än just denna, till exempel mot kommersialism och kändisskap?

En annan möjlighet är att det har att göra med konventionerna inom rockgenren eller kanske särskilt inom Dahlgrens egen genre; kanske parodisk självscensättning inte fungerar eller kommunicerar med publiken inom denna genre? Det skulle kunna tolkas så att Dahlgrens artisttemperament innehåller ingredienser som hon varit tvungen att hålla tillbaka, av hänsyn till genren. Ett sådant antagande kunde få stöd av det faktum att självironi och komik, trots att de inte tycks få plats i själva låtarna, utgör en central ingrediens i Dahlgrens mellansnack på konserter, som lyfts fram i en del av mitt pressmaterial (se till exempel Olsson 1991, Nedergård 1991b och Törnquist 1992).

I detta sammanhang kan man också nämna Dahlgrens senare monologföreställning *Ingen är som jag* som hade premiär hösten 2010, och som spelar med spänningen mellan självbiografisk öppenhet och självironisk humor. Föreställningen handlar explicit om Eva Dahlgren och går igenom tidiga skeden i livet (före framgången som musiker), varvade med glimtar från samtiden och vardagslivet. Titeln för föreställningen placerar också jaget i centrum och antyder ett unikt, autentiskt jag som ska avtäckas inför publiken. Men föreställningen innehåller inga speciellt spektakulära avslöjanden om Dahlgrens privatliv, trots att man får veta att Dahlgren till exempel inte är speciellt bra på att spela flöjt eller dansa, och vissa pinsamma incidenter under barndomen återges. Men det mesta bäddas in i en tillspetsad humor, som påminner om stå upp-komedi, vilket gör att effekten blir något av den samma som i ”Jag klär av mej naken” – den som eventuellt förväntat sig få möta en öppenhjärtligt intim Dahlgren ställs i stället inför en stå upp-komiker som driver med publikens förväntning på autentiskt självutlämnande. Med andra ord kunde det tolkas så att den parodiska och självironiska sidan hos Dahlgren kräver andra forum och andra genrer än hennes musik för att få komma till uttryck.

Också Dahlgrens (2011) egen beskrivning i marknadsföringen av monologföreställningen antyder att hon vill föra fram en sida av sig själv som inte passar in i populärmusik-sammanhangen:

Det finns historier som inte går att berätta med musik. Historier som kräver ett annat forum. Förra året hade jag premiär på en monologföreställning på Rival i Stockholm. Där berättar jag det som aldrig får plats i eller mellan mina låtar. En och en halv timmes prat om sådant som kan tyckas alltför oväsentligt eller för invecklat för att skriva en sång om men som krävs för att hela bilden ska klarna.

(Dahlgren 2011, publicerad på sidan <http://www.blixten.se/evadahlgren> vid tiden för föreställningen)



6 Resultat och diskussion

6.1 Skapande av och förhandling om autenticitet i Eva Dahlgrens konstnärskap

Denna avhandling har kretsat kring olika frågor om det autentiska, samt kring ett *görande* av dels ”Eva Dahlgren”, dels autenticitet, i såväl pressbehandlingen av Dahlgren som i hennes rocktexter under perioden 1980–2000. Autenticitet har också varit ett centralt teoretiskt begrepp i avhandlingen. Analyserna har bekräftat att frågan om autenticitet utgör en röd tråd genom Dahlgrens artisterskap. Främst handlar det om att bilden av den autentiska Eva Dahlgren och autenticiteten som ideal skapas och hävdas på olika sätt. I pressmaterialet handlar det i viss mån också om en förhandling kring autenticitet, samt tillfälliga ifrågasättanden av den etablerade bilden av Dahlgren som autentisk. Avhandlingen har också visat på exempel i Dahlgrens egen textproduktion där autenticitetsidealet problematiseras och autenticitetsidealets konstruerade karaktär understryks. Föreställningen om en autentisk kärna i jaget och i konstnärskapet rubbas ändå inte, utan blir bestående i Dahlgrens rocktexter.

Att autenticiteten utgör ett viktigt tema i Eva Dahlgrens texter är i sig ingen ny observation, utan har konstaterats av till exempel Hillevi Ganetz (1997: 274) i hennes avhandling. Men min avhandling lyfter fram andra kontexter för autenticitetstematiken än de som tidigare belysts, kontexter som jag menar att är viktiga för att förstå bakgrunden till denna tematik. Min strävan har varit att lyfta fram rocktexterna mot bakgrund av artisterskapet som helhet, det vill säga det ”görande” av ”Eva Dahlgren” där autenticiteten också är ett viktigt tema. Avhandlingen har också lyft fram rocksammanhanget och dess autenticitetsideal och -diskussioner som en vidare kontext för Dahlgrens artisterskap och rocktexter.

Parallellt med skapandet av Eva Dahlgren som autentisk, skapas eller förstärks också föreställningar om det autentiska mera allmänt. I många fall är det relativt etablerade föreställningar om det autentiska som bekräftas. Analyserna i avhandlingen visar alltså på att Dahlgren företräder ett autenticitetsideal, som i sig är väl etablerat och traditionellt i rocksammanhang, och som har sina rötter i det sena 1960-talets utveckling av en rockkultur med autenticitetsanspråk. Det kan tyckas förvånande att en samtida artist

företträder ett ideal med så gamla anor. Men man får påminna om att Dahlgrens debut under sent 1970-tal sker endast ca 10 år efter att utvecklingen av rockautenticitet tog fart.

Dahlgrens görande av det autentiska är alltså inte unikt utan svarar till stor del mot konventionella mallar för autenticitetsskapande i rocken. Dock är hon i ett svenskt sammanhang unik på så sätt att hon, trots sin särställning som kvinnlig artist, med ganska traditionella medel lyckas övertyga medier och publik om sin autenticitet. Trots att hennes autenticitet ställvis förhandlas och ifrågasätts av en del rockjournalister, är det dominerande intrycket nämligen att rockskribenterna övertygas av Dahlgrens "autenticitet". Man kan också säga att Dahlgren är en artist som, med Johan Fornäs (1994: 160) beskrivning, reagerar på risken att utdefinieras ur rocken (till exempel på grund av sitt kön) genom att kämpa för rätten att kalla sig rock, i stället för att ta avstånd från rockautenticiteten.

Att Dahlgrens autenticitetsskapande har sina rötter i 1960-talsrockens autenticitetskult innebär ändå inte att föreställningen om autenticitet är enhetlig i Dahlgrens produktion eller artistskap, eller att autenticitet skapas på exakt samma sätt varje gång. Den viktigaste slutsatsen i denna avhandling är att autenticiteten tvärtom förekommer i olika varianter och skapas på olika, ibland rentav motstridiga sätt, till exempel i olika låtar, under olika tidpunkter och i olika sammanhang. I pressmaterialet förekommer olika teman, så som politiskt ställningstagande, personligt självbekännande, total öppenhet och skygghet om vartannat, men alla sammanflätade med autenticitetstematiken. I rocktexterna kan man se aspekter av social och subjektiv autenticitet, såväl som meta-autenticitet (för att använda Fornäs 1994: 168–169 termer). Detta är i enlighet med Keir Keightleys (2001: 138) påpekande av det paradoxala i rockens autenticitetsskapande, att motstridiga syner på autenticitet kan förekomma också inom en musikalisk genre och ett artistskap. Vad Dahlgrens autenticitetsskapande också pekar på är att själva föreställningen om något autentiskt är konstant och bildar en stark tradition i rocken; autenticitetsidealet består, det är bara vägarna dit som växlar. Växlingarna i hur föreställningar om autenticitet skapas kan delvis vara tidsmässiga, så att autenticiteten i progrgrörelsens efterföljd förknippades med politiskt ställningstagande, medan senare tider öppnat för ett mera individcentrerat autenticitetsskapande. De olika sätten att skapa autenticitet kan också vara mera situationsbundna och tillfälliga. Det går alltså inte att upprätta något helt entydigt mönster för hur Dahlgrens autenticitet görs i olika sammanhang eller tider. Dahlgrens artistskap visar i stället på hur äktheten hela tiden fylls med nya innehåll. Artistskapet kan beskrivas som ett kontinuerligt sökande efter och reflekterande kring det autentiska.

Man kan också beskriva det så att Dahlgren genom sitt artistskap lyckas, inte kullkasta eller omskapa, men tänja på autenticitetsföreställningarna på ett sätt som skapar utrymme för hennes eget konstnärskap. Som kvinnlig artist tolkas hon ibland i pressmaterialet som personlig och intim på ett mera begränsat sätt, men hon lyckas övertyga de flesta musiksribenterna om att denna intimitet och personliga stil bör tolkas som autentiska i någon mening. Hon öppnar således för nya, eller nyanserade varianter av en traditionell rockautenticitet.

Det personliga och självbekännande tilltalet, som dominerar i artistskapet, gör att



Dahlgren ändå svarar mot en autenticitetstradition inom singer-songwriterkulturen, en musikform med många stora kvinnliga namn. Hennes autenticitetsskapande svarar ofta mot den 'subjektiva autenticitet' som Johan Fornäs (1994: 168–169) beskriver. Analyserna av rocktexter i avhandlingen visar ändå på att Dahlgren även har låtar som öppnar mot andra former av autenticitet, former som påminner om de andra, av Fornäs beskrivna kategorierna, social autenticitet och meta-autenticitet. Det handlar om autenticitetstyper som ofta sätts i samband med andra genrer. Detta nyanserar bilden av den kvinnliga singer-songwritern och tyder på en risk med den uppdelning i olika autenticiteter som den tidigare forskningen gjort, nämligen att den riskerar förstärka konventionella föreställningar om vissa genrer och artister som mera begränsat personliga. Dessa föreställningar kan i förlängningen bidra till att osynliggöra andra drag, det politiska, sociala eller reflekterande i exempelvis kvinnliga artisters konstnärskap.

Ytterligare en viktig slutsats i studien är att en tro på en autentisk kärna i jaget bevaras i Dahlgrens produktion. Även om en lekfull och undflyende meta-dimension på autenticitetsidealet förekommer ställvis hos Dahlgren, tydligast kanske i "Jag klär av mej naken", så består tron på den äkta kärnan även i dessa låtar. Flertalet av Dahlgrens texter hävdar dessutom en autenticitet *utan* detta ironiska avstånd. Trots poststrukturalistiska strömningars ifrågasättande av föreställningar om något autentiskt, bygger alltså Dahlgrens rocktexter och artistskap på en traditionell tro på en verklig äkthet längst inne under de konstruerade lagren.

Man kan jämföra med Johan Fornäs (1994: 169) åsikt att meta-autenticitet blivit allt viktigare i senmodern musik. De två andra typerna lever visserligen vidare, men det ökade kravet på reflexivitet har enligt Fornäs tvingat äldre och mera naiva uppfattningar om autenticitet att utveckla meta-autentiska drag. Fornäs menar att det idag är svårare att *inte* se att "autenticitet" är en konstruktion. Artister och lyssnare kan fortfarande sträva efter upplevelser av spontan kommunikation och kroppslig närvaro, men det är omöjligt att bortse från att upplevelserna bygger på en konstruktion. Detta leder till att det i själva verket är lättare att uppnå social eller subjektiv "autenticitet" om symbolerna för autenticitet görs explicita eller medvetna. Fornäs beskrivning av läget är säkert i hög grad riktig, men samtidigt pekar alltså Dahlgrens rocktexter och artistskap på en strävan att hävda en verklig autenticitet *trots* den moderna publikens påstådda medvetenhet om det konstruerade i autenticiteten.

Som redan diskuterats i avhandlingen kan detta autenticitetsideal tolkas som en reflexion av en autenticitetslängtan och en upplevelse av autenticitetsbrist i den samtida kulturen. Man kan hänvisa till Keith Negus (2011: 624) analys av singer-songwriters som *försvarare* av det koherenta äkta jaget, *mot* kommersiella system som fragmenterar och kommodifierar det. Samtidigt anser jag ändå att det är viktigt att påpeka att populära artister, trots att de ofta kritiserar kommersialismen i musikbranschen, i hög grad också är *en del av* dessa system (och i många fall tjänar en del pengar på sin artistroll).

Keith Negus (2011: 625–627) lyfter fram att författarna eller artisterna är medvetna om glidningarna mellan olika författarnivåer och leker med eller utnyttjar dessa i konstnärligt

syfte. Även Dahlgren visar prov på detta medvetna spel med nivåerna i jaget och artistrollen. Men den här typen av glidningar kan också tolkas som att artisterna bidrar till imageskapandet kring sig själva.

Med hjälp av Allan Moores (2002: 209, 211–221) begrepp autenticering har jag i avhandlingen kunnat diskutera frågan *vem* eller *vilka* som autenticeras i Dahlgrens rocktexter. I fallet Eva Dahlgren kan man utifrån analyserna i avhandlingen konstatera att autenticeringen av artisten själv (autenticering i första person) tycks vara en grundläggande förutsättning. Ofta hänger denna autenticering ändå ihop med en autenticering i andra person. Identifikationstemat som förekommer i flera av Dahlgrens texter är också en väg till denna autenticering av duet eller lyssnaren.

Begreppet autenticering pekar också på den process, det *görande*, som skapandet av autenticitet alltid är. Som jag konstaterade tidigare i avhandlingen ser jag ingen tidsmässig kronologi mellan de olika nivåer av görande och av den "author image" som Laura Ahonen (2007) definierar. Ingen av bilderna kan sägas vara den slutgiltiga utan "Eva Dahlgren" görs hela tiden, på alla de olika nivåerna. De olika bilderna förhåller sig till och går även i dialog med varandra i alla riktningar.

Pressens musikbevakning och Dahlgrens rocktexter är arenor där detta görande pågår. Att processen är dialogisk innebär att pressens kommentarer om Dahlgren och artistens egna rocktexter i många fall kan ses som svar på varandra. Dessa svar kan se ut på olika sätt. Rocktexternas roll i görandet av "Eva Dahlgren" varierar till exempel från låt till låt. Medan vissa rocktexter mera aktivt tar ställning till bilden, ifrågasätter den eller markerar ett brytningsskede i karriären, fungerar andra låtar mest bekräftande och förstärker rådande bilder och föreställningar. Rocktexternas beskrivning av jaget, och åtminstone indirekt av "Eva Dahlgren", kan också läsas som ett slags svar på de förväntningar som publiken och medierna ställer, eller antas ställa, på Eva Dahlgren. Dessa "svar" kan spegla de etablerade bilderna av Dahlgren eller alternativt omskapa och utmana dem. Dahlgren kan skapa en bild av det äkta jaget som tar avstånd från den skapade mediebild. Medierna kan reagera på och ifrågasätta Dahlgrens äkthet. Olika attityder till Dahlgrens "autenticitet" kan även ses mot bakgrund av en ständigt pågående autenticitetsförhandling inom rockbranschen.

Men det dominerande intrycket är ändå att pressmaterialet och rocktexterna är förvånansvärt samstämda och i hög grad bekräftar varandras bilder av Eva Dahlgren, av den autentiska Eva Dahlgren. Detta är i sig intressant och berättar något om hur skapandet av dylika intryck fungerar. Själva upprepandet och bekräftandet av bilder skapade annanstans är en del av görandet. De bidrar till etableringen av föreställningar om Dahlgren, till exempel om Dahlgren som autentisk och om autenticitet i sig.

Att jag hävdar att autenticiteten och Eva Dahlgren är något som *görs*, kan ge upphov till frågan om Dahlgren är "falsk" och "bara spelar en roll", särskilt då görandet sätts i relation till marknadstänkande och konstaterandet att autenticitet säljer. Det är ändå omöjligt att säga om och när detta skapande av autenticitet är medvetet och spekulativt i populärmusiksammanhang. De olika strategierna för att göra äkthet kan också ses



som mindre reflekterat och mera omedvetet, som ett upprepande av romantiskt inspirerade föreställningar som fått stort genomslag i ett allmänt medvetande. Vilketdera som är mera sant i fallet Dahlgren ligger utanför vad jag som forskare kan komma åt; jag kan inte ta mig in i huvudet på mitt forskningsobjekt, jag kan bara göra tolkningar utifrån det hon de facto säger – eller sjunger.

Att den autentiska Eva Dahlgren är något som ”görs” snarare än något naturgivet innebär inte heller det samma som att Dahlgren skulle vara ”falsk”. Jag menar överlag att det är viktigt att göra en skillnad mellan begrepp som ”konstruerad” och ”oäkta” eller ”falsk”. Konstruerade bilder kan mycket väl bygga på tankar eller känslor som artisten uppriktigt upplever som personliga eller viktiga, insikter som engagerar henne och som hon vill förmedla till sin publik. Att bilderna av det äkta jaget är konstruerade betyder snarare att de, mer eller mindre medvetet byggs upp av autenticitetsmarkörer med en symbolisk innebörd. Att det finns ett äkta engagemang och en vilja till kommunikation bakom innebär inte att uttrycket måste vara fullständigt oreflekterat (till exempel formmässigt), ett slags direktavtryck av artistens autentiska jag eller engagemang. Det autentiska intrycket kan mycket väl bygga på konventionella symboler för autenticitet.

6.2. Röstanvändningen – samspel och kontraster

Huvudsakligen har avhandlingen fokuserat på det skriftliga görandet av Eva Dahlgren och av autenticitet, så som det kommer till uttryck i rocktexterna och den skrivna rockjournalistiken. I viss mån har emellertid även det vokala görandet beaktats, och jag vill därför sammanfattningsvis kommentera denna aspekt.

I avhandlingen har jag med hjälp av en egen transkription inspirerad av samtalsanalytisk metod tagit med det röstliga framförandet i beräkningen. I flera fall stöder detta också undersökningen av de huvudsakliga frågeställningarna. Analysen av det vokala framförandet visar hur röstanvändningen, i likhet med exempelvis artistpersonans symboliska betydelser, laddar texten, hur exempelvis en viskande och låg röst kan sättas i förbindelse med autenticitet i bemärkelsen intimitet.

Även om det inte ligger i det absoluta fokuset för avhandlingen kan man i denna avslutning tillåta sig en reflexion över hur relationen och dialogen mellan ord och musik (här i form av röstanvändning) ser ut. Som jag nämnde tidigare i avhandlingen tycker jag det är intressant att spegla min analys av det vokala mot de observationer Frans Mossberg (2002) gör i sitt eget material, Olle Adolphsons ord- och framförandekonst. Mossberg (2002: 194) beskriver en successiv utveckling mot både upplösning av formen och tendenser att illustrera textmässigt innehåll med musikaliska medel. I hans avhandling finns exempel på hur förskjutning av motiv eller perspektiv (till exempel förflyttning mellan miljöer eller bilder) samspelar med musikaliska växlingar (Mossberg 2002: 201–202).

Mossberg (2002: 318) konstaterar att man kan spåra underliggande mönster av

konsekvenser i ton och text.¹⁴¹ I Adolphsons produktion skönjer han också en utveckling mot motsägelsefulla innehåll. Det kan alltså finnas parallella riktningar i samspelet men eventuellt också kontrasterande riktningar (Mossberg 2002: 319). Mossberg menar ändå att det är svårt att konstruera en sträng lagbundenhet för samspelet mellan ord och ton och konstaterar att en sådan lagbundenhet troligen inte heller finns i alla populära visor.

Som det framgår av Mossbergs avhandling kan dialogen mellan ord och musik alltså bygga på såväl *samspel* som på *kontraster*. Detta tas för övrigt också upp av David Brackett (2000: 15) samt i Janss et. als (2004: 286) bok *Lyriskens liv* där det, i en diskussion kring skillnaderna mellan sång och dikt, konstateras att musik utgör ett eget språk med egna estetiska och betydelseskapande valörer, som antingen kan bidra till och förstärka eller bryta mot textens betydelse och estetiska utformning.

Hos Eva Dahlgren kan man säga att en röst användning som signalerar intimitet (viskande röst, hörbara andetag) ofta samspelar med ett textinnehåll som handlar om intimt självutlämnande, att uttrycka och blotta sitt äkta jag och sina autentiska känslor för ett du. Exempel på detta utgör sådana låtar som "Vem tänder stjärnorna", "Lai lai" och särskilt "Ängeln i rummet". Även ett kontrasterande uttryck finns hos Eva Dahlgren. Ironin och avståndstagandet i de 'meta-autentiska' låtarna skapas inte bara i tilltalet och textinnehållet, utan ibland *särskilt* i det röstliga framförandet. I analysen av "Jag klär av mej naken" har jag visat hur en dramatiserande, lekfull röst användning skapar en kontrast i förhållande till textens innehåll och äkthetsbudskap. På ytan hävdar texten Eva Dahlgrens autenticitetsbudskap, men rösten skapar en ironisk distans till det.

Min metod att transkribera texter har också bekräftat att genretypiska drag (drag typiska för rocktexter) finns, särskilt på det formmässiga planet, också i Dahlgrens texter. Detta trots att hennes lyrik (av till exempel recensenter) bedöms vara annorlunda och därför "bättre" än rocktexter i allmänhet (ett omdöme som också kan diskuteras i förhållande till autenticitetsförhandlingarna kring Eva Dahlgren).¹⁴² Exempel på sådana genretypiska drag är framför allt rocktexternas uppbyggnad kring verser och refräng, återkommande hakefraser och vissa ljudmässiga egenskaper (uppdelning av stavelser på flera noter, framträdande vokalljud och liknande) som sägs vara vanliga i rock- och andra musiktexter. Att konstatera detta innebär ändå ingen värdering i sig; en konventionell form betyder inte att en text behöver vara "dålig".

Huvudpoängen med transkriberingen är ändå att kunna diskutera de röst- och framförandemässiga aspekter som jag fått fram med hjälp av transkriptionen och deras

¹⁴¹ Mossberg (2002: 218) tar här också upp frågan om hur medveten denna samstämmighet är, en fråga vars betydelse man dock kan diskutera; enligt min uppfattning ska artistens och låtskrivarens eventuella intentioner i detta fall inte ses som avgörande för de intryck som låten de facto skapar ur lyssnarnas perspektiv.

¹⁴² Som exempel kan man nämna Henrik Janssons (2000b) recension av boken *För att röra vid ett hjärta* (2000), där Jansson skriver att Dahlgren undviker den typiska strukturen i rocktexter (med verser och refräng), ett påstående som inte stämmer överens med strukturen i åtminstone de av Dahlgrens rocktexter som jag har studerat närmare.

betydelse för låten. Ett resultat som på sitt sätt är intressant men också svårtolkat, är att jag i vissa låtar funnit flera och tydligare framförandemässiga signaler som går i dialog med texten och dess budskap, medan transkriptionerna i andra fall inte visat på en så tydlig dialog. Och det kan också nämnas att de mest markanta ord–röst-dialogerna verkar uppstå i sådana låtar av Dahlgren som blivit speciellt populära, till exempel de stora hitlåtarna kring skiftet mellan 80-tal och 90-tal. Exempelvis ”Jag klär av mej naken” och ”Ängeln i rummet” representerar denna period. När jag transkriberat och analyserat dessa låtar har jag alltså funnit intressanta beröringspunkter mellan textinnehållet och framförandet av orden, att framförandet väcker associationer som passar ihop med tematiken eller textinnehållet eller skapar intressanta kontraster mellan det som sägs i texten och hur orden framförs. Man kan fråga sig om det är en slump att just dessa stora hitlåtar så ofta innehåller en intressant kommunikation mellan textinnehåll och musikaliskt framförande.

På lite liknande spår är också Frans Mossberg (2002: 319) då han spekulerar i om det kunde finnas intressanta samrörelser i framträdande partier, refränger och ”hooks” (hakar) i sådana låtar som blir populära under en längre period. Men han tar också upp den eventuella slumpmässigheten i samspelet och konstaterar att ett sådant samspel inte nödvändigtvis är en förutsättning för att en låt ska fungera eller vara ”bra” (Mossberg 2002: 320). Mina egna resultat baserade på undersökningen av just Eva Dahlgrens låtar tycks ändå stöda ett sådant antagande.

6.3 Authorship och den kvinnliga artistens position

För att återkomma till avhandlingens fokusområden kan man ännu säga några ord om dels authorship, dels Dahlgrens position som kvinnlig artist. Båda dessa teman hänger starkt ihop med autenticitetsdiskussionen, vilket avhandlingens analyser har visat.

”Authorship”, i betydelsen att vara den kreativa källan till ett konstverk, att ha kontroll över materialet, är ideal som hävdas i pressmaterialet. Dahlgren framstår ställvis som en konstnär i rockbranschen, en skapande människa med integritet och visioner, men ställvis kan hennes konstnärskap ifrågasättas på ett sätt som hänger ihop med den kvinnliga artistens dilemma i rocksammanhang. Samtidigt är receptionen, vilket redan nämnts, huvudsakligen gynnsam och bekräftande.

I rocktexterna tematiseras det konstnärliga skapandet på ett liknande sätt. Jaget i texterna, och via dem Dahlgren själv, framstår i en del av låtarna inte bara som en kreativ källa utan som ett konstnärligt geni, i enlighet med romantiskt inspirerade föreställningar om det konstnärliga skapandet. Att Dahlgren som kvinnlig artist lyckas fylla denna geniroll, och övertyga rockjournalisterna i denna roll, är i sig anmärkningsvärt.

Också här återkommer vi emellertid till det paradoxala i autenticitetsidealet, som också återspeglas i genitanken. Bilden av geniet som skapar konst på sina egna villkor opåverkad av kommersiella krafter och andras åsikter bygger på att konstnären ska vara en *unik* personlighet. Men att vara unik och utanför tycks samtidigt vara en av de mest kommersiellt gångbara rollerna i branschen; lite ironiskt kunde man säga att rockbranschen

kännetecknas av en massproduktion av unika personligheter, som paradoxalt nog är skygga, oförstådda outsiders *och* omåttligt populära och synliga. Outsiderrollen, en rebell som ställer sig utanför kommersialismens och mediernas krav, och autentiska personligheter är föreställningar som alltså är varmt omhuldade av just de medier och det kommersiella tänkande dessa "autentiska" artister säger sig ta avstånd ifrån.

Det paradoxala i genitanken och autenticitetsidealet tar inte slut här. Också i Dahlgrens artistskap kan man se exempel på hur en artist ofta skapar sin egen autenticitet genom att framställa sig som opåverkad av andra artisters musik. Artisten kan också referera till och parodiera andra artister som ofta framställs som mindre autentiska. Ett exempel på detta kan man skönja i Dahlgrens parodi på rockdivan och på superstjärnan Madonna vid början av 1990-talet, som beskrivs i pressmaterialet. Också rockjournalisternas jämförelse mellan Madonna och Dahlgren fungerar på ett liknande sätt. Det intressanta är att när man på detta sätt skapar artistens originalitet och autenticitet genom hänvisningar till andra artister, som därmed framstår som mindre autentiska, går man samtidigt emot den romantiska genitanken. Man synliggör nämligen att musik inte skapas i isolation eller i ett vakuum, opåverkad av alla andra. Det blir i stället ett ytterst konkret exempel på att artisterna existerar i ett sammanhang, i dialog med andra artister och annan musik.

Egentligen är hela föreställningen att det autentiska springer ur det enskilda subjektet – som då ska vara så isolerat och opåverkat från allt yttre som möjligt – i sig märklig. Den autentiska, "verkliga personen" tycks ofta läsas som synonym med privatpersonen. Egentligen är det, menar jag, ändå inte alls självklart att en person privat är mera "verklig" eller äkta än på scenen. Tvärtom kan en person i det privata vara i princip hur "konstruerad" som helst, bara visa upp delar av sig själv och aktivt skapa en bild han eller hon ger av sig själv i sina privata relationer. Och som sagt kan en artist på scenen, i detta specifika sociala sammanhang, genom sina olika sångroller eller textjag, förmedla sådant som på riktigt är viktigt eller personligt för honom eller henne, och som i denna mening är "autentiskt". Man kan även påminna om den diskussion om det personliga versus det sociala självet som förs av Jaber F. Gubrium och James A. Holstein (2001: 2–9). De lyfter fram att självet kan ses som en social struktur, något som skapas i social växelverkan med andra snarare än något som *botas* av allt yttre.

Dahlgrens, rockjournalisternas och rockkulturens kretsande kring autenticitet ger också andra intressanta perspektiv på identitetsskapandet i det senmoderna. Det förefaller som om tron på något autentiskt, framför allt i det egna jaget, är ett starkt behov som inte alls är så relativt som man kunde tro mot bakgrund av senare teoribildning kring identitet. Trots medvetenheten om det konstruerade tycks föreställningar om ett äkta jag längst inne vara bestående och omhuldade.

Detta ger också upphov till en del kritiska frågor och insikter som gäller kontruerandet av det autentiska och av jaget. En viktig insikt är att det, som även denna studie visat, alltid lönar sig att bli misstänksam då något påstås vara autentiskt. Man kan alltid fråga sig "autentiskt för vem eller vilka, i vilket sammanhang?". En annan viktig insikt är att autenticitet och konstruktion inte nödvändigtvis ska ses som varandras motsatser. Att



jaget är något som konstrueras betyder inte det samma som att det är ”falskt” eller oäkta; konstruerandet av föreställningar om det egna jaget och om dess relation till världen kan ses som ett grundläggande villkor, det enda sättet att finnas till som ett jag.

Detta innebär inte att identiteter är något vi kan ta på och av oss och skapa hur vi vill. Det egna jaget är enligt min uppfattning konstruerbart, men bara till en viss gräns. Både arv och miljö skapar vissa ramar för vilka möjligheter vi har. Också kulturen skapar vissa mallar för jagskapande, vilket försvårar men kanske inte omöjliggör ett jagskapande som också går utanför de etablerade föreställningarna. En viktig poäng är också att det ”äkta jaget” inte automatiskt ska ses som någonting positivt; det handlar också om de begränsningar och brister vi har. Den äkthet man strävar efter i rocksammanhang definieras emellertid, som denna studie och exemplet Eva Dahlgren visat, nästan alltid som positivt i grunden.

6.4 Idéer för fortsatt forskning

Det finns många frågor och aspekter av Eva Dahlgrens artistskap, musik och rocktexter som kunde undersökas vidare. Trots att denna avhandling behandlat ett par av de allra viktigaste sammanhangen för artistskapet, rocktexternas och pressens behandling av Dahlgren under en tongivande period i hennes artistskap, finns det ett obegränsat material som kunde analyseras utifrån liknande frågeställningar. Man kunde exempelvis studera hur ”Eva Dahlgren” görs i tv- och radiomedierna, i skvaller- och nöjespressen och i olika sammanhang på nätet, till exempel Eva Dahlgrens hemsida eller diskussionsforum där musiklyssnare uttalar sig. Också den del av Dahlgrens artistskap och produktion som faller utanför den tidsperiod jag undersöker kunde studeras. Man kunde alltså analysera hur Dahlgren-bilden byggs vidare efter år 2000 och efter de stora framgångarna och omvälvande perioderna i karriären. Vidare kunde man studera olika tvärkonstnärliga projekt, till exempel barnböckerna, övrig bokproduktion, musikvideor, Dahlgrens monologföreställning och samarbeten med andra artister. Därtill kan nämnas olika visuella framställningar av Dahlgren, utöver musikvideor och tv-inspelningar, bilder i pressen och på skivomslag. Också dialogen mellan ord och musik, till exempel genom röstanvändningen, kunde undersökas vidare, även med utgångspunkt i andra artistskap. Kunde det till exempel ytterligare beläggas att det ofta verkar finnas intressanta dialoger mellan ord och röst eller musik i stora hitlåtar, i jämförelse med sådana låtar som inte får samma genomslag?

Överlag tycker jag att flera av de frågor jag diskuterat kunde vara intressanta att se närmare belysta också genom andra artistskap och andra musikaliska genrer än den Eva Dahlgren representerar. Något av det intressantaste i musikbranschen är de redan nämnda relationerna mellan artister, intertextualiteten, hur artister inspirerar varandra eller markerar avstånd till varandra. När jag nyligen såg det svenska tv 4-programmet *Så mycket bättre*, där artister gör covers på varandras låtar, ställde jag mig frågan om artisterna trots allt äntligen håller på att frigöra sig från populärmusikens ”autenticitetstvång”. I stället för att positionera sig emot varandra och ta avstånd för att bygga på den egna autenticiteten på bekostnad av andra, så låter artisterna oss nu se den unga hiphop-artisten Petter göra en rapversion av den idag över 70-åriga schlagerbruden Lill-Babs

stora hit ”En tuff brud i lyxförpackning”. Proggiga medelålders visartisten Mikael Wiehe gör en egen svenskspråkig version av euro-danceartisten E-types låt ”Calling your name”, medan folkkära Lasse Berghagen framför Cornelis Vreeswijks ”Somliga går i trasiga skor” (för att hylla Plura Jonsson).

Vad programmet visar är att artisterna ingår i en tradition och att de rör sig på samma spelplan, de bekräftar och hyllar varandra som inspirationskällor, som föregångare och efterträdare. Det handlar om gestalter som man antingen vill efterlikna eller kanske ta avstånd ifrån för att finna sitt eget uttryck, men som samtidigt funnits eller finns där, lite som föräldrar, som man samtidigt kan älska och respektera, men ändå vill frigöra sig ifrån. Också Eva Dahlgren var med och gjorde egna versioner av bland annat hip hop-artisten Timbuktu och ”kommersiella” och ”ytliga” Tomas Ledin, medan poppiga Lena Philipsson framförde sin version av Dahlgrens ”Jag klär av mej naken”.

Är det ett uttryck för att ”autenticiteten” inte mera är en lika viktig förutsättning för framgång, att den håller på att förlora mark, i takt med gränserna mellan ”högt” och ”lågt” inom kulturens område (på gott och ont) delvis håller på att upplösas? Inte nödvändigtvis. Som denna avhandling också visar tycks själva autenticiteten vara ett seglivat ideal i rocksammanhang. Nya vindar kan också tolkas som ytterligare en ny variant av autenticitet, en autenticitet som öppnar för det sociala samspelet mellan artistskap och genrer, mellan olika slags autenticiteter och självprojekt.



SUMMARY

Doing Authenticity. The Making of Eva Dahlgren in the Press and in Dahlgren's lyrics 1980–2000.

The study analyses the construction – the produced images – of the popular Swedish singer-songwriter Eva Dahlgren (born 1960). A selection of Dahlgren's performed lyrics as well as press material from the beginning of her career (1980) to the year 2000 is examined. In this process, images are revealed not only of Eva Dahlgren, but also of *authenticity*, often through the image of Dahlgren as an authentic and unique *author* of her artistic work. Therefore the study not only offers new insight into Dahlgren's lyrics and musical career, but also contributes to scholarly discussions concerning authenticity and authorship, especially in rock culture. With female artists traditionally often excluded from the notions of authenticity and 'real' rock music, the study also discusses the place of women in rock culture.

In the analysis of the lyrics, the focus is on the "I" and on the different manners in which the "I" addresses the "you" in the performed texts. Additionally themes connected with authenticity and authorship are examined, such as the process of writing and artistic creativity. In connection with the press material related issues are discussed under different titles concerning, for instance, political themes, views of rock music as art, personal and intimate traces and Dahlgren as female artist.

With contextualizing and thematic textual analysis as its main method, the study confirms that Dahlgren's career has been a constant quest for authenticity. This result is in line with earlier scholarly work on Dahlgren, for instance in Hillevi Ganetz' (1997: 270) doctoral thesis, *Hennes röster*, about lyrics written and performed by female artists, among them Eva Dahlgren (see also Lilliestam 2013: 178 and Julkunen 1996: 49–53). Both Dahlgren herself as well as rock journalists are active producers of these notions of authenticity and of Eva Dahlgren.

The most interesting result, however, is that "the authentic" reveals itself in different, even contradictory ways, which is illustrated in dialogue with accounts of authenticity

described by scholars such as Johan Fornäs (1994) and Keir Keightley (2001). Dahlgren's variants of the authentic are not unique and can be interpreted in the context of traditional notions of authenticity in rock culture. What is more extraordinary, is that her versions of authenticity are mostly accepted and celebrated by rock journalists, despite the challenges she has encountered as a female artist trying to convince the audience of her genuineness. Although her artistic input is sometimes negotiated, for instance in relation to her former producer Anders Glenmark, she is often celebrated as a unique author, in control of her own work. Sometimes she is even pictured in ways that bring to mind the notion of the romantic genius.

The fascination with authenticity can be interpreted in the light of issues concerning the "self" or "identity" in the late modern culture, of which both Dahlgren and her listeners are a part. Although Dahlgren's work and the presentations of her in the press momentarily reveal the constructedness of the "authentic" and the (true) "self", they strongly rely upon the notion of the self having a true essence.



Källförteckning

Material

ROCKTEXTER:

Dahlgren, Eva 1980: ”Jag ger mej inte”, Dahlgren, Eva 1992, *För minnenas skull*, cd-skiva, samlingsskiva med material inspelat 1978–1992, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1981: ”Titta på mej”, Dahlgren, Eva 1981: *För väntan*, cd-skiva 1999, Columbia/Sony Music Entertainment (Sweden).

Dahlgren, Eva 1987: ”Jag klär av mej naken”, Dahlgren, Eva 1987, *Ung och stolt*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1989: ”Tårar över jord”, Dahlgren, Eva 1989, *Fria världen 1.989*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1989: ”Ängeln i rummet”, Dahlgren, Eva 1989, *Fria världen 1.989*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1991: ”Blå hjärtans blues”, Dahlgren, Eva 1991a, *En blekt blondins hjärta*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1991: ”Lev så”, Dahlgren, Eva 1991a, *En blekt blondins hjärta*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1991: ”Vem tänder stjärnorna”, Eva 1991a, *En blekt blondins hjärta*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1999: ”Lai lai”, Dahlgren, Eva 1999b, *Lai Lai*, cd-skiva, Anderson Records, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1999: "Rik och ökad", Dahlgren Eva 1999b, *Lai Lai*, cd-skiva, Anderson Records, Stockholm.

(De skriftliga versionerna av dessa låtar, som finns återgivna i sin helhet i avhandlingen, finns under "Musik" på Eva Dahlgrens officiella hemsida, <http://evadahlgren.com/musik> (Kollat 15.1. 2015)).

PRESSMATERIAL I TREDJE KAPITLET¹⁴³

Ahlborn, Kenneth 1995: "En katt bland hermelinerna. Eva Dahlgren tillbaka tack vare klassisk musik", *Skånska Dagbladet*, 25.9.

"Aller beklagar debatt om pressetik" 1999: *Hufvudstadsbladet*, 5.6.

Andersson, Ingrid 1987: "Hon provocerar med poesi", *Kyrkans Tidning*, nr. 14.

Andersson, Tomas 1991: "En blekt blondins många ansikten. Eva Dahlgren lägger sitt hjärta på skivdisken", *Svenska Dagbladet*, 6.9.

Asplund, Lollo 1995: "Eva upphör aldrig att imponera", *Östgöta Correspondenten*, 22.9.

Asplund, Lollo 1999: "Musikaliskt återtag", *Östgöta Correspondenten*, 16.3.

Avellan, Heidi 1999: "Skvaller tystar Eva", *Hufvudstadsbladet*, 4.6.

Björkas, Stig 1982a: "Eva var fantastisk – men trögt bland publiken", *Österbottniska Posten*, 20.5.

Björkas, Stig 1982b: "Eva Dahlgren", *Österbottniska Posten*, 25.11.

Björkman, Anna 1989: "Eva Dahlgren: Tiden räcker inte till för alla galna idéer", *Röster i radio-TV*, häfte 21, s. 7, 66.

Byström, Gabriel 1995: "Dahlgrens dvala är över", *Göteborgs-Posten*, 17.9.

Celin, Bo 2000: "Enbart för redan frälsta", *Helsingborgs Dagblad*, 15.9.

Dahlberg, Mats 2000: "Vem styr oss – och stjärnorna?", *Nya Wermlands-Tidningen*, 18.11.

Dahlgren, Eva 1999a: "Hjälp, ge mig livet tillbaka", *Dagens Nyheter*, 3.6.

"DN:s bildbyrå sålde nakenbilderna av Dahlgren" 1999: *Hufvudstadsbladet*, 10.6.

Ekholm, Dan 1989: "Klok betraktelse", *Jakobstads tidning*, 1.4.

¹⁴³ I denna lista ingår mitt primära pressmaterial som främst behandlas i kapitel 3. Samma titlar ingår för sökbarhetens skull även i den följande, heltäckande listan över källor i avhandlingen.



Eman, Greger 1989: "Eva Dahlgren – rockens Karin Boye", *Ny Dag*, nr. 15.

Eriksson, Bengt 1980: "Poträtt av en schlagersångerska", *Hifi & Musik*, häfte 8, s. 46–47.

Eriksson, Bengt 2000: "Bok. En uttrycksvilja större än orden", *Kvällsposten/Expressen*, 30.10.

"Eva Dahlgren utan risktagning" 1982: *Vasabladet*, 24.11.

From, Lena 1999: "–Jag känner mig ökänd. Skiv- och turnéaktuella Eva Dahlgren talar ut", *Smålandsposten*, 19.3.

Ganetz, Hillevi 1998: "Medier och (populär)kultur", *Sociologisk forskning*, häfte 3/4, s. 101–122.

Granskog, Tom & Backlund, Henry 1982: "Det var drag i Eval", *Sv. Framt.*, 7.6.

Grönborg, Peter 2000: "Schlagerpoeter brukar inte stå högt i kurs hos kvalificerade litteraturkonsumenter...", *Borås Tidning*, 26.9.

Hallin, Johanna 2000: "Skönt att läsa det sjungna. Men det är jobbigt också", *Nerikes Allehanda*, 14.9.

Hansén, Stig 1999: "En blek blondins tankar", *GT-Expressen*, 26.3.

Hultsberg, Peter 2000: "Texter av en urbaniserad hundra", *Skånska Dagbladet*, 14.9.

Hällsten, Annika 1995: "En karismatisk Eva", *Hufvudstadsbladet*, 19.8.

Hällsten, Annika 1999a: "Eva Dahlgren sjunger om sig själv", *Hufvudstadsbladet*, 25.3.

Hällsten, Annika 1999b: "Underbara Eva", *Hufvudstadsbladet*, 11.2.

Jansson, Henrik 1999: "Eva Dahlgren hittade hem", *Åbo Underrättelser*, 1.5.

Jansson, Henrik 2000a: "Dahlgrens turnéplatta", *Åbo Underrättelser*, 11.3.

Jansson, Henrik 2000b: "Hon har något att berätta – som bredvidläsning", *Vasabladet*, 4.10.

Jansson, Tomas 1982a: "Eva Dahlgren på väg", *Åbo Underrättelser*, 2.11.

Jansson, Tomas 1982b: "Seger utan kamp för Eva Dahlgren", *Åbo Underrättelser*, 20.11.

Jansson, Tomas 1987: "Ännu en comeback för Eva Dahlgren", *Hufvudstadsbladet*, 23.2.

Johansson, Frank 1989: "Klassträff med Eva Dahlgren", *Hufvudstadsbladet*, 23.4.

Kjellberg, Johan 1999: "Eva Dahlgren ger ut ny skiva", *Vasabladet*, 2.4.

Kosunen, Mika 1989a: "Balladerna bäst på Fria världen", *Hufvudstadsbladet*, 12.3.

Kosunen, Mika 1989b: "Eva Dahlgren är gärna en stjärna", *Hufvudstadsbladet*, 12.3.

Kronqvist, Dan 1995: Eva Dahlgren: Jag trivs med att vara svårplacerad", *Hufvudstadsbladet*, 29.9.

Lindqvist, Johan 1999b: "Från blekt blondin till kvinna av KÖTT & BLOD", *Göteborgs-Posten*, 13.3.

Lindström, Kristina 1999: "Eva", *ETC*, häfte 3, s. 32–37.

Lindström, Kristina 2000: "Eva Dahlgren", *Clara*, häfte 1, s. 9–11.

Lundström, Tua 1999: "DN:s bildbyrå sålde bilderna", *Svenska Dagbladet*, 9.6.

Monk, Kerstin 1999: "Jag har aldrig haft så roligt som nu", *Gefle Dagblad*, 23.4.

Mortensen, Per 1987: "Min musik måste ge utrymme åt fantasin", *Dagens Nyheter*, 24.1.

Nedergård, Kent 1991a: "Eva. Den blekta syndaren", *Vasabladet*, 14.12.

Nedergård, Kent 1991b: "Själsäkert och satiriskt", *Vasabladet*, 8.12.

Nielsen, Tobias 1999: "PRIMADONNOR. Två generationer svensk musikelit åker på Sverigeturné. Eva Dahlgren, 39, möter Robyn, 20", *Expressen*, 2.7.

Nilsson, Marie 1999: "Blekt blondin såg allt i svart", *Östgöta Correspondenten*, 16.3.

Nynäs, Peter 1997: "Om jag skriver en sång. Eva Dahlgren från verklighet till identifikation", *Finska Tidskrift* 2–3, s. 123–132.

Olin, K-G 1982: "Eva och Wajs Gajs drog 2000 i Nkby", *Jakobstads Tidning*, 23.11.

Olsson, Kajsa 1991: "Eva Dahlgren mördar Madonna", *Dagens Nyheter*, 24.11.

Olsson, Ulf 2000: "En ganska trist historia", *Norrköpings Tidningar*, 16.9.

Persson, Ann 1999: "Åter till ursprunget på nya plattan. Eva Dahlgren", *Dagens Nyheter*, 11.3.

Persson, Carina 1986: "Popstjärna med fasta arbetstider", *TCO-tidningen*, häfte 18, s. 3.

Redvall, Eva 1999: " 'Lai lai' Evas väg tillbaka", *Sydsvenska Dagbladet*, 14.3.

Rydell, Malena 2000: "Här är avsikten själva problemet", *Dagens Nyheter*, 14.9.

242 ◀ **Rödin, Johan 1995:** "Eva", *Östgöta Correspondenten*, 22.9.

Rönnerberg, Helena 1992: "Vem tände stjärnorna på himlen runt hörnet? Jo, ROCKTÅGET!", *Kamratposten*, häfte 12, s. 14–15.

- Schultz, Susen 1999:** "Nu kan Eva Dahlgren skratta åt alltihop", *Svenska Dagbladet*, 11.3.
- Sjöström, Leif 1984:** "Eva Dahlgren och den offentliga dagboken", *Vasabladet*, 8.12.
- "Solig Dahlgren framför mulen publik" 1985:** skribenten "Erika", *Arbetarbladet*, 11.7.
- Soneson, Thore 1984:** "Eva Dahlgren attackerar skivbolag: Refuserad musik på ny LP", *Dagens Nyheter*, 28.11.
- Stenvall, P 1984:** "Egentligen Eva Dahlgren", *Österbottenska Posten*, 5.12.
- Svensson, Per 1995:** "En smekt blondin", *Månadsjournalen*, häfte 9, s. 20–29.
- "Säker Dahlgren" 1987:** Åbo Underrättelser, 17.9.
- Törnquist, Steffo 1992:** "Gud är min älskarinna", *Månadsjournalen*, häfte 8, s. 17–27.
- Török, Pål 1987:** "Eva Dahlgren: Med stolthet i melodiradions land", *Arbetaren*, häfte 13.
- von Weissenberg, Andreas 1999:** "Blekt blondin med stort hjärta", Åbo Underrättelser, 6.7.
- Werkelid, Carl Otto 1989:** "En konstnär i rockbranschen", *Svenska Dagbladet*, 25.7.
- Westö, Mårten 1987:** "Eva Dahlgren: Ung och stolt i Helsingfors", *Hufvudstadsbladet*, 21.9.

LITTERATUR OCH ÖVRIGA KÄLLOR

- Ahlborn, Kenneth 1995:** "En katt bland hermelinerna. Eva Dahlgren tillbaka tack vare klassisk musik", *Skånska Dagbladet*, 25.9.
- Ahonen, Laura 2007:** *Mediated music makers. Constructing author images in popular music*, Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 16, Helsingfors, <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19458/mediated.pdf?sequence=2> (Kollat 15.1. 2015).
- Allen, Lily 2009:** *It's Not Me, It's You*, Regal – Parlophone.
- "Aller beklagar debatt om pressetik" 1999:** *Hufvudstadsbladet*, 5.6.
- Andersen, H.C. 1982 [1837]:** "Keiserens nye klær", H.C. Andersen 1982, *Eventyr og historier* (Et udvalg ved Erling Nielsen), Gyldendal, Köpenhamn, s. 46–50.
- Andersson, Ingrid 1987:** "Hon provocerar med poesi", *Kyrkans Tidning*, nr. 14.
- Andersson, Tomas 1991:** "En blekt blondins många ansikten. Eva Dahlgren lägger sitt

hjärta på skivdisken”, *Svenska Dagbladet*, 6.9.

Armstrong, Edward G., Senior Fellow 2004: “Eminem’s Construction of Authenticity”, *Popular Music and Society*, 27:3, DOI: 10.1080/03007760410001733170, s. 335–355, <http://dx.doi.org/10.1080/03007760410001733170> (Kollat 15.1. 2015).

Arping, Åsa 2013: »Hvad gör väl namnet?«. *Anonymitet och varumärkesbyggande i svensk litteraturkritik 1820–1850*, Makadam Förlag, Göteborg/Stockholm.

Arvidsson, Alf 2010: ”Songs with a Message: Common Themes in Swedish 1970:s Rock/Folk Songs”, *Music & Politics* Vol. IV/nr. 1, <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2010-1/arvidsson.html> (Kollat 15.1. 2015).

Asplund, Lollo 1995: ”Eva upphör aldrig att imponera”, *Östgöta Correspondenten*, 22.9.

Asplund, Lollo 1999: ”Musikaliskt återtåg”, *Östgöta Correspondenten*, 16.3.

Astor, Pete 2010: ”The poetry of rock: song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein’s collection of rock lyrics”, *Popular Music*, Vol. 29, Nr. 1, DOI:10.1017/S0261143009990055 s. 143–148, http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143009990055 (Kollat 15.1. 2015).

Atton, Chris 2009: ”Writing about listening: alternative discourses in rock journalism”, *Popular Music*, Vol. 28, Nr. 1, DOI:10.1017/S026114300800158X, s. 53–67, <http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=3928912&jid=PMU&volumeId=28&issueId=01&aid=3928908> (Kollat 15.1. 2015).

Avellan, Heidi 1999: ”Skvaller tystar Eva”, *Hufvudstadsbladet*, 4.6.

Backman, Dan 1999: ”Ingen går vilse i Eva Dahlgren-land”, *Svenska Dagbladet*, 17.3.

Barker, Hugh & Taylor, Yuval 2007: *Faking it. The Quest for Authenticity in Popular Music*, W.W. Norton & Company, New York/London.

Barthes, Roland 2006 [1967]: ”The Death of the Author” (Stephen Heath: översättning), Burke, Séan (red.) 2006 [1995], *Authorship: From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 125–130.

Battersby, Christine 1989: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, The Women’s Press, London.

Beckman, Åsa 2012 [1998]: ”Den herrelösa dikten”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria på nätet*, 2012, Kvinnsam, Göteborg & Kvinno, Köpenhamn, <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-herrel%C3%B6sa-dikten> (Kollat 15.1. 2015).

Bennett, Andrew 2005: ”The idea of the author”, Nicholas Roe (red.) 2005, *Romanticism. An Oxford Guide*, Oxford University Press, Oxford, s. 654–664.



”Biografi”, Eva Dahlgrens officiella hemsida, <http://www.evadahlgren.com/biografi> (Kollat 15.1. 2015).

Biström, Anna 2002: *Hur orden får liv – Eva Dahlgrens rocktexter i ett jämförande perspektiv*, avhandling pro gradu i nordisk litteratur, Helsingfors universitet [opublicerad].

Biström, Anna 2005: ”Andligheten i Eva Dahlgrens rocktexter”, *Linköping Electronic Conference Proceedings* nr. 015, Linköping University Electronic Press, Linköpings universitet, s. 157–169, <http://www.ep.liu.se/ecp/015/013/ecp015013b.pdf> (Kollat 15.1. 2015).

Björkas, Stig 1982a: ”Eva var fantastisk – men trögt bland publiken”, *Österbottenska Posten*, 20.5.

Björkas, Stig 1982b: ”Eva Dahlgren”, *Österbottenska Posten*, 25.11.

Björkman, Anna 1989: ”Eva Dahlgren: Tiden räcker inte till för alla galna idéer”, *Röster i radio-TV*, häfte 21, s. 7, 66.

Bork Petersen, Franziska 2011: ”’Känner du verkligen att utsidan stämmer med insidan?’ Sken och vara i den samtida kroppskulturen”, Englund, Axel & Jörngården, Anna (red.) 2011, *Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium AB, Lindome, s. 25–35.

Bowden, Betsy 1982: *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, Indiana University Press, Bloomington.

Boye, Karin 1994 [1942]: *Dikter* [samlad utgåva med Karin Boyes fem diktsamlingar utgivna 1922–1941], Albert Bonniers förlag, Stockholm.

Brackett, David 2000 [1995]: *Interpreting Popular Music*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.

Brandt, Tatjana 2014: *Livet mellan raderna. Revolt, tomrum och språkbrist i Agneta Enckells och Ann Jäderlunds tidiga poesi*, Nordica Helsingiensia 38, Tatjana Brandt samt Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet, Helsingfors.

Bremmer, Magnus 2011: ”’En pekpinne för skönheten’ Om konsten att kontrollera ett fotografi – exemplet Molins fontän”, Englund, Axel & Jörngården, Anna (red.) 2011, *Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium AB, Lindome, s.107–123.

Bremond, Claude & Pavel, Thomas 1995: ”The End of an Anathema”, Bremond, Claude; Landy, Joshua & Pavel, Thomas (red.) 1995, *Thematics. New Approaches*, State University of New York Press, Albany, s. 181–192.

Brinker, Menachem 1995: ”Theme and Interpretation”, Bremond, Claude; Landy, Joshua & Pavel, Thomas (red.) 1995, *Thematics. New Approaches*, State University of New

York Press, Albany, s. 33–44.

Bruun, Henrik; Hukkinen, Janne Ilmari ; Huutoniemi, Katri Ilona & Thompson Klein, Julie 2005: *Promoting Interdisciplinary Research. The Case of the Academy of Finland*, Publications of the Academy of Finland 8/05, Finlands Akademi, Helsingfors.

Bruzzi, Stella 1997: ”Mannish Girl. k.d. lang – from cowpunk to androgyny”, Whiteley, Sheila (red.) 1997, *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, Routledge, London/New York, s.191–206.

Buddaboys 2003: *Lost Peoples Area*, cd-skiva, Anderson Records, Stockholm.

Buelens, Geert 2011: ”Lyricist’s Lyrical Lyrics: Widening the Scope of Poetry Studies by Claiming the Obvious”, Conference Proceedings, *Linköping University Electronic Press*, s. 495–504,
http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=062 (Kollat 15.1. 2015).

Burke, Séan 2008 [1992]: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Third Edition, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Burke, Séan 2006a [1995]: ”Feminism and the Authorial Subject”, Burke, Séan (red.) 2006 [1995], *Authorship: From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 145–150.

Burke, Séan 2006b [1995]: ”Introduction: Reconstructing the Author”, Burke, Séan (red.) 2006 [1995], *Authorship: From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, s.xv–xxx.

Burr, Vivien 2003 [1995]: *Social Constructionism*. Second Edition, Routledge, London/New York.

Burman, Carina 2009: ”Biografisk litteraturforskning”, Bergsten, Staffan (red.) 2009 [2002], *Litteraturvetenskap – en inledning*, Andra upplagan, Studentlitteratur, Lund, s.71–80.

Burns, Lori & Lafrance, Mélissee 2002: *Disruptive Divas. Feminism, Identity & Popular Music*, Routledge, New York/London.

Butler, Judith 2007 [1990]: *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion* (Susanne Almqvist: översättning), Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg.

Byström, Gabriel 1995: ”Dahlgrens dvala är över”, *Göteborgs-Posten*, 17.9.

Carlsson, Ylva 1994: *Eva Dahlgren 1978–1988*, påbygggnadsuppsats, Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet [opublicerad].

246 ◀ **Celin, Bo 2000:** ”Enbart för redan frälsta”, *Helsingborgs Dagblad*, 15.9.

Coates, Norma 1997: ”(R)evolution Now? Rock and the political potential of gender”, Whiteley, Sheila (red.) 1997, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge,

London, s. 50–64.

Cohen, Sara 1997: ”Men Making a Scene. Rock music and the production of gender”, Whiteley, Sheila (red.) 1997, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, London, s. 17–36.

Dahlberg, Mats 2000: ”Vem styr oss – och stjärnorna?”, *Nya Wermlands-Tidningen*, 18.11.

Dahlgren, Eva 1978: *Finns det nån som bryr sig om*, LP-skiva, GlenDisc, Ystad.

Dahlgren, Eva 1980: *Eva Dahlgren*, LP-skiva, GlenDisc, Ystad.

Dahlgren, Eva 1981: *För väntan*, cd-skiva 1999, Columbia/Sony Music Entertainment (Sweden).

Dahlgren, Eva 1982: *Twillingskäl*, LP-skiva, GlenDisc, Ystad.

Dahlgren, Eva 1984: *Ett fönster mot gatan*, cd-skiva 1988, Polar Music International AB.

Dahlgren, Eva 1987: *Ung och stolt*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1989: *Fria världen 1.989*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1991a: *En blekt blondins hjärta*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1991b: ”Vem tänder stjärnorna”, musikvideo, Sony BMG Music entertainment (Sweden) AB.

Dahlgren, Eva 1992: *För minnenas skull*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1995: *Jag vill se min äskade komma från det vilda*, cd-skiva, The Record Station, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1999a: ”Hjälp, ge mig livet tillbaka”, *Dagens Nyheter*, 3.6.

Dahlgren, Eva 1999b: *Lai Lai*, cd-skiva, Anderson Records, Stockholm.

Dahlgren, Eva 1999c: *LaLaLive*, cd-skiva, Anderson Records, Stockholm/Metronome.

Dahlgren, Eva 2000: *För att röra vid ett hjärta*. Wahlström & Widstrand, Stockholm.

Dahlgren, Eva 2001: *Lars & Urban och pudelstjärnorna*, Piratförlaget, Stockholm.

Dahlgren, Eva 2005a: *Hur man närmar sig ett träd*, Piratförlaget, Stockholm.

Dahlgren, Eva 2005b: *Snö*, cd-skiva, Capitol Records/EMI Music Sweden AB.

Dahlgren, Eva 2007a: *En blekt blondins ballader*, cd-skiva, BMG Music Entertainment.

Dahlgren, Eva 2007b: *Petroleum och tång*, cd-skiva, Capitol Records/EMI Music Sweden AB.

Dahlgren, Eva 2010: *Ingen är som jag*, monologföreställning, Rival, Stockholm, november 2010.

Dahlgren Eva 2011: marknadsföringstext om monologföreställningen *Ingen är som jag*, Blixten & Co. hemsida, <http://www.blixten.se/evadahlgren> (Texten publicerades på sidan vid tiden för föreställningen).

Dahlgren, Eva & Jansson, Pål 2007: *Tanten och ödlan*, Piratförlaget, Stockholm.

”DN:s bildbyrå sålde nakenbilderna av Dahlgren” 1999: *Hufvudstadsbladet* 10.6.

Dahlstedt, Magnus 2005: ”Betongen slår tillbaks’ Hip-hop-profeter och röster från Förorten”, *Häftet för kritiska studier* 191, 192, s. 72–89.

Devitt, Rachel 2006: ”Girl on Girl. Fat Femmes, Bio-Queens, and Redefining Drag”, Whiteley, Sheila & Rycenga, Jennifer (red.) 2006, *Queering the Popular Pitch*, Routledge, New York/London, s. 27–39.

Dibben, Nicola 2009: ”Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity”, Scott, Derek B. (red.) 2009, *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate Publishing Limited/Ashgate Publishing Company, Surrey/Burlington, s. 317–333.

Dorleijn, Gillis J.; Grüttemeister, Ralf & Korthals Altes, Liesbeth 2010: ”Aspects of Authorship: Professionalising-Posturing-Intention. An Introduction”, Dorleijn, Gillis J.; Grüttemeister, Ralf & Korthals Altes, Liesbeth (red.) 2010, *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Groningen Studies in Cultural Change Vol. XXXVIII, Peeters, Öeuven/Paris/Walpole, MA, s.ix-xvi.

Dubbelboer, Marieke 2010: “‘The Author is Dead? Long Live the Author!’ Alfred Jarry, Media, and Authorship around 1900”, Dorleijn, Gillis J.; Grüttemeister, Ralf & Korthals Altes; Liesbeth (red.) 2010, *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Groningen Studies in Cultural Change Vol. XXXVIII, Peeters, Öeuven/Paris/Walpole, MA, s. 137–153.

Duffett, Mark 2013: ”Introduction: Directions in Music Fan Research: Undiscovered Territories and Hard Problems”, *Popular Music and Society*, 36:3, 299–304. DOI: 10.1080/03007766.2013.798538, <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2013.798538> (Kollat 15.1. 2015).

Dutton, Denis 2004: “Authenticity in Art” [utdrag ur längre artikel publicerad i Levinson, Jerrold (red.) 2003, *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford/New York], publicerad i elektronisk form på *Interdisciplines* [webbsajt för virtuella interdisciplinära konferenser], s. 2–8, <http://www.interdisciplines.org/medias/>



confs/archives/archive_5.pdf (Kollat april 2012).

Eckstein, Lars 2009: "Torpedoing the authorship of popular music: a reading of Gorillaz' 'Feel Good Inc.' ", *Popular Music*, Vol. 28, Nr. 2, DOI:10.1017/S0261143009001809, s. 239–255, <http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=5860820&jid=PMU&volumeId=28&issueId=02&aid=5860812> (Kollat 15.1. 2015).

Eckstein, Lars 2010: *Reading Song Lyrics*, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 137, Rodopi, Amsterdam/New York.

Ehn, Billy 1992: "Livet som intervjukonstruktion", Tigerstedt, Christoffer; Roos, J.P. & Vilkkö, Anni (red.) 1992, *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Skåne, s. 199–219.

Ekholm, Dan 1989: "Klok betraktelse", *Jakobstads tidning*, 1.4.

Eman, Greger 1989: "Eva Dahlgren – rockens Karin Boye", *Ny Dag*, nr. 15.

Englund, Axel & Jörngården, Anna 2011: "Äkta, genuint, autentiskt – en inledning", Englund, Axel & Jörngården, Anna (red.) 2011, *Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium AB, Lindome, s.7–23.

Eriksson, Bengt 1980: "Poträtt av en schlagersångerska", *Hifi & Musik*, häfte 8, s. 46–47.

Eriksson, Bengt 2000: "Bok. En uttrycksvilja större än orden", *Kvällsposten/Expressen*, 30.10.

"Eva Dahlgren utan risktagning" 1982: *Vasabladet*, 24.11.

Eva Dahlgrens sida på Blixten & co:s hemsida, <http://www.blixten.se/evadahlgren> (Kollat 15.1. 2015).

Eva Dahlgrens officiella hemsida: <http://www.evadahlgren.com> (Kollat 15.1. 2015).

"Fakta om Eva Dahlgren", Piratförlagets hemsida, <http://www.piratforlaget.se/evadahlgren/fakta-om-eva-dahlgren/> (Kollat 15.1. 2015).

Fenster, Mark 2002: "Consumers' Guides: The Political Economy of the Music Press and the Democracy of Critical Discourse", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 81–92.

O'Flynn, John 2009: "National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting", Biddle, Ian & Knights, Vanessa (red.) 2009, *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*, Ashgate Publishing, Farnham/Burlington, s. 19–38.

Forsberg, Maria 2011: "Är förfalskningar dålig konst?", Englund, Axel & Jörngården,

Anna (red.) 2011, *Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium AB, Lindome, s. 71–86.

Forslid, Torbjörn & Ohlsson, Anders 2009: *Fenomenet Björn Ranelid*, Roos & Tegnér, Malmö.

Forslid, Torbjörn & Ohlsson, Anders 2011: *Författaren som kändis*, Roos & Tegnér, Malmö.

Fornäs, Johan 1994: "Listen to your voice! Authenticity and reflexivity in rock, rap and techno music", *New Formations* 24, s. 155–173.

Foucault, Michel 2002 [1969]: "What Is an Author?" (Josué V. Harari: översättning), Irwin, William 2002 (red.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Greenwood Press, Westport, Connecticut/London, s. 9–22.

Franklin, Aretha 1998: *A rose is still a rose*, Arista Records.

Frith, Simon 1987: "Towards an aesthetic of popular music", Leppert, Richard & McClary, Susan, *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney, s. 133–149.

Frith, Simon 1988a: "The Real Thing – Bruce Springsteen", Frith, Simon 1988, *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Polity press/Basil Blackwell, Cambridge/Oxford, s. 94–101.

Frith, Simon 1988b: "Why Do Songs Have Words?", Frith, Simon 1988, *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Polity Press/Basil Blackwell, Cambridge/Oxford, s. 105–128.

Frith, Simon 1998: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, Oxford/New York.

Frith, Simon & McRobbie, Angela 1990 [1978]: "Rock and Sexuality", Frith, Simon & Goodwin, Andrew (red.) 1990, *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Pantheon Books, New York, s. 371–389.

From, Lena 1999: "–Jag känner mig ökänd. Skiv- och turnéaktuella Eva Dahlgren talar ut", *Smålandsposten*, 19.3.

Gamson, Joshua 1994: *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.

Ganetz, Hillevi 1997: *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag.

Ganetz, Hillevi 1998: "Medier och (populär)kultur", *Sociologisk forskning* häfte 3/4, s. 101–122.

Ganetz, Hillevi; Gavanas, Anna; Huss, Hasse & Werner, Ann 2009: "Inledning", Ganetz, Hillevi; Gavanas, Anna; Huss, Hasse & Werner, Ann. 2009, *Rundgång. Genus och populärmusik*, Makadam förlag, Göteborg/Stockholm, s. 9–23.

Gardell, Jonas 2013: *Torka aldrig tårar utan handskar 2. Sjukdomen*, Norstedts, Stockholm.

Giddens, Anthony 1995 [1991]: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge.

Gilmore James H. & Pine II, Joseph 2007: *Authenticity. What Consumers Really Want*, Harvard Business School Press, Boston, Massachusetts.

Granskog, Tom & Backlund, Henry 1982: "Det var drag i Eval", *Sv. Framt.*, 7.6.

Grossberg, Lawrence 1992: *We gotta get out of this place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Routledge, New York/London.

Grossberg, Lawrence 2003 [1993]: "The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Postmodernity and Authenticity", Frith, Simon; Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (red.) 2003 [1993], *Sound and Vision: The Music Video Reader*, Routledge, London/New York, s. 185–209.

Grönborg, Peter 2000: "Schlagerpoeter brukar inte stå högt i kurs hos kvalificerade litteraturkonsumenter...", *Borås Tidning*, 26.9.

Gubrium, Jaber F. & Holstein, James A. 2001: "Introduction. Trying Times, Troubled Selves", Gubrium, Jaber F. & Holstein, James A. (red.) 2001, *Institutional Selves. Troubled Identities in a Postmodern World*, Oxford University Press, Oxford/New York, s. 1–20.

Gudmundsson, Gestur; Lindberg, Ulf; Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans 2002: "Brit Crit: Turning Points in British Rock Criticism, 1960–1990", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 41–64.

Hallin, Johanna 2000: "Skönt att läsa det sjungna. Men det är jobbigt också", *Nerikes Allehanda*, 14.9.

Hansén, Stig 1999: "En blek blondins tankar", *GT-Expressen*, 26.3.

Haselstein, Ulla, Gross, Andrew S. & Snyder-Körber, MaryAnn 2010: "Introduction: Returns of the Real", Haselstein, Ulla; Gross, Andrew S. & Snyder-Körber, MaryAnn (red.) 2010, *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real*, American Studies – A Monograph Series Vol. 182, Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, s. 9–31.

Heelas, Paul & Woodhead, Linda 2000: *Religion in Modern Times. An Interpretive Anthology*, Religion and Modernity 3, Blackwell, Oxford.

Hennion, Antoine 1990 [1983]: "The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song", Frith, Simon & Goodwin, Andrew (red.) 1990, *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Pantheon Books, New York, s.185–206.

Hochschild, Arlie Russell 2012 [2003]: *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*, with a new afterword, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.

Holmes, Su 2005: "Starring... Dyer?: Re-visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture". *Westminster Papers in Communication and Culture* Vol. 2(2), University of Westminster, London,
https://www.westminster.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0017/20159/002Holmes.pdf (Kollat 15.1. 2015).

Horton, Donald 1990 [1957]: "The Dialogue of Courtship in Popular Song", Frith, Simon & Goodwin, Andrew (red.) 1990, *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London/New York, s. 14–26.

Hultén, Britt 1989: "Massmedieretorik. En färd i textens landskap mellan textfabriker och skapande journalistik", Carlsson, Ulla (red.) 1989, *Språket i massmedierna*. En antologi från NORDICOM-Sverige, Nordicom-nytt/Sverige nr. 3–4, Statsvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, s. 13–27.

Hultsberg, Peter 2000: "Texter av en urbaniserad hundra", *Skånska Dagbladet*, 14.9.

Huss, Hasse 2009: "Sluta kredda! Börja bredda! Om genus och genre i svensk mainstream", Ganetz, Hillevi; Gavanas, Anna; Huss, Hasse och Werner, Ann 2009, *Rundgång. Genus och populärmusik*, Makadam förlag, Göteborg/Stockholm, s. 186–239.

Hällsten, Annika 1995: "En karismatisk Eva", *Hufvudstadsbladet*, 19.8.

Hällsten, Annika 1999a: "Eva Dahlgren sjunger om sig själv", *Hufvudstadsbladet*, 25.3.

Hällsten, Annika 1999b: "Underbara Eva", *Hufvudstadsbladet*, 11.2.

Irwin, William 2002: "Introduction", Irwin, William (red.) 2002, *The Death and Resurrection of the Author?*, Greenwood Press, Westport, Connecticut/London, s. xi–xv.

Ivarsson, Måns 1999a: "Imponerande, Eva!", *Expressen*, 12.3. 1999.

Ivarsson, Måns 1999b: "Skippa de gamla låtarna, Eva", *Expressen GT-Expressen*, 26.3. 1999.

Jacobsson, Mats 2004: *Dylan i 60-talet. Tematiken i Bob Dylans sångtexter och dikter 1961–67*, Ellerströms förlag, Lund.

Janss, Christian; Melberg, Arne & Refsum, Christian 2004: *Lyrikens liv* (Enel Melberg: översättning), Daidalos, Göteborg.



- Jansson, Henrik 1999:** "Eva Dahlgren hittade hem", *Åbo Underrättelser*, 1.5.
- Jansson, Henrik 2000a:** "Dahlgrens turnéplatta", *Åbo Underrättelser*, 11.3.
- Jansson, Henrik 2000b:** "Hon har något att berätta – som bredvidläsning", *Vasabladet*, 4.10.
- Jansson, Tomas 1982a:** "Eva Dahlgren på väg", *Åbo Underrättelser*, 2.11.
- Jansson, Tomas 1982b:** "Seger utan kamp för Eva Dahlgren", *Åbo Underrättelser*, 20.11.
- Jansson, Tomas 1987:** "Ännu en comeback för Eva Dahlgren", *Hufvudstadsbladet*, 23.2.
- Jensen, Joli 2002:** "Taking Country Music Seriously: Coverage of the 1990s Boom", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 183–201.
- Johansson, Frank 1989:** "Klassträff med Eva Dahlgren", *Hufvudstadsbladet*, 23.4.
- Johansson, Anders 2003:** *Avhandling i litteraturvetenskap*, Glänta produktion, Göteborg.
- Johnson-Grau, Brenda 2002:** "Sweet Nothings: Presentations of Women Musicians in Pop Journalism", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 202–218.
- Jones, Steve 2002:** "The Intro: Popular Music, Media and the Written Word", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 1–15.
- Jones, Steve & Featherly, Kevin 2002:** "Re-Viewing Rock Writing: Narratives of Popular Music Criticism", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 19–40.
- Julkunen, Tero 1996:** *'Jag' och 'du' i Eva Dahlgrens sångtexter*, avhandling pro gradu i nordisk filologi, Åbo universitet [opublicerad].
- Kaplan, Ann 1993:** "Madonna Politics: Perversion, Repression and Subversion? Or Masks and/as Master-y", Schwichtenberg, Cathy (red.) 1993, *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*, Westview Press, Boulder/San Francisco/Oxford, s. 149–165.
- Keightley, Keir 2001:** "Reconsidering rock", Frith, Simon; Straw, Will & Street, John (red.) 2001, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge, s.109–142.
- Kirchhofer, Anton 2010:** "Refined out of Existence? Modernist Authorship and the 'Deaths' of God and of the Author", Dorleijn, Gillis J.; Grüttemeier, Ralf & Korthals Altes, Liesbeth (red.) 2010, *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Groningen Studies in Cultural Change Vol. XXXVIII, Peeters, Öeuven/Paris/Walpole, MA, s. 175–193.

Kjellander, Eva 2013: *Jag och mitt fanskap. Vad musik kan betyda för människor*, Örebro Studies in Music Education 8, Örebro studies in Educational Sciences with an Emphasis on Didactics 6, Örebro universitet.

Kjellberg, Johan 1999: "Eva Dahlgren ger ut ny skiva", *Vasabladet*, 2.4.

Klaus, Piritta 2009: "Söker orden som för evigt bär min sanning": översättningsrelaterad närläsning av fyra sångtexter av Eva Dahlgren och deras översättningar, avhandling pro gradu, Helsingfors universitet [publicerad].

Koiranen, Sirpa 1992: *Språk, musik och kultur. En studie av hur språket bruket i musikrecensioner speglar kulturella värderingar*, Meddelanden från Institutionen för nordiska språk vid Stockholms universitet MINS 36, Stockholm.

Korthals Altes, Liesbeth 2010: "Slippery Author Figures, Ethos, and Value Regimes. Houellebecq, A Case", Dorleijn, Gillis J.; Grüttemeister, Ralf & Korthals Altes, Liesbeth (red.) 2010, *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Groningen Studies in Cultural Change Vol. XXXVIII, Peeters, Öeuven/Paris/Walpole, MA, s. 95–117.

Kosunen, Mika 1989a: "Balladerna bäst på Fria världen", *Hufvudstadsbladet*, 12.3.

Kosunen, Mika 1989b: "Eva Dahlgren är gärna en stjärna", *Hufvudstadsbladet*, 12.3.

Kovala, Urpo 1998: "Skylla ja Kharybdis?", Päivi Molarius (red.) 1998, *Konteksti – tutkimuksen avainsana?* Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 51 Vol. 1, Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsingfors, s. 89–95.

Kovala, Urpo 2000: "Konteksti – Ongelma vai ratkaisu?", Linko, Maaria; Saresma, Tuija & Vainikkala, Erkki (red.) 2000, *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta*, Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65, Jyväskylä universitet, s. 80–91.

Kronqvist, Dan 1995: Eva Dahlgren: Jag trivs med att vara svårplacerad", *Hufvudstadsbladet*, 29.9.

Kruse, Holly 2002: "Abandoning the Absolute: Transcendence and Gender in Popular Music Discourse", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 134–155.

Kukkonen, Pirjo 2009: *Det sjungande jaget. Att översätta känslan och själen. Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989*, Acta Semiotica Fennica XXXI, International Semiotics Institute at Imatra (ISI), Imatra och Semiotiska sällskapet i Finland, Helsingfors.

Larsson, Lisbeth 2012: "Virginia Woolfs hyperbiografi", Lenemark, Christian (red.) 2012, *Litteraturens nätverk. Berättande på internet*, Studentlitteratur, Lund, s. 35–47.



Lehtimäki, Markku & Lahtinen, Toni 2006: ”Rock, lyriikka, tulkinta”, Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (red.) 2006, Ääniä äänien takaa. *Tulkintoja rock-lyriikasta*, Tampere University Press, Tammerfors, s. 17–37.

Lena, Jennifer C. 2012: ”Why Hipsters hate On Lana Del Ray. From indie to rap to South Texas polka, music communities fight to define authenticity in pop”, *Pacific Standard* 19.12., <http://www.psmag.com/culture-society/lana-del-rey-hip-hop-grunge-rick-ross-authentic-music-50442/> (Kollat 15.1. 2015).

Lenemark, Christian 2009: *Sanna lögner: Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, Gidlunds förlag, Möklinta.

Liikkanen, Mirja 2000: ”Yleisöt ja niistä tietäminen”, Linko, Maaria; Saresma, Tuija & Vainikkala, Erkki (red.) 2000, *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta*, Nykyluktuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65, Jyväskylä universitet, s.136–149.

Lilliestam, Lars 1998: *Svensk Rock. Musik, lyrik, historik*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg.

Lilliestam, Lars 2003: ”Bilderna av Kent. En fallstudie av musikjournalistik, autenticitet och musikmytologi”, *STM Online*, Volym 6, http://musikforskning.se/stmonline/vol_6/lilliestam/index.php?menu=3 (Kollat 15.1. 2015).

Lilliestam, Lars 2013: *Rock på svenska. Från Little Gerhard till Laleh*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg.

Lindberg, Ulf 1994: ”Rockens text”, Fornäs, Johan; Boëthius, Ulf; Forsman, Michael; Ganetz, Hillevi & Reimer, Bo (red.) 1994, *Ungdomskultur i Sverige* FUS rapport nr. 6, Brutus Östlings bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag, s. 255–289.

Lindberg, Ulf 1995: *Rockens text – Ord, musik och mening*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag.

Lindberg, Ulf; Guðmundsson, Gestur; Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans 2000: *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers. The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*, Nordisk institut, Aarhus.

Lindgren, Simon 2005: *Populärkultur – teorier, metoder och analyser*, Liber, Stockholm/Solna/Malmö.

Lindqvist, Johan 1999a: ”Evas glada återkomst... men publiken var blyg inför sin favorit”, *Göteborgs-Posten*, 26.3.

Lindqvist, Johan 1999b: ”Från blekt blondin till kvinna av KÖTT & BLOD”, *Göteborgs-Posten*, 13.3.

Lindström, Kristina 1999: ”Eva”, *ETC*, häfte 3, s. 32–37.

Lindström, Kristina 2000: "Eva Dahlgren", *Clara*, häfte 1, s. 9–11.

Littberger, Inger 2004: *Omvändelser: nedslag i svenska romaner under hundra år*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag.

Livet är en fest 2001: Anders Löwstedt (red.), Ordfront förlag, Stockholm.

Lobalzo-Wright, Julie 2009: "Gimme Jagger: Mick Jagger and his performed self in *Gimme Shelter*" [muntl. konferenspaper], konferensen Performing Lives, Kingston University, Storbritannien, 6–8.7. 2009.

Londen, Anne-Marie 1995: "Samtalsforskning – en introduktion", *Folkmålsstudier* 36, Meddelanden från Föreningen för nordisk filologi, Helsingfors, s. 11–52.

Lorentzen, Anne 2001: "Kvinnelige rockeartister – kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?", *Kvinneforskning* 3/2001, s. 4–16.

Lundström, Tua 1999: "DN:s bildbyrå sålde bilderna", *Svenska Dagbladet*, 9.6.

Lönnroth, Lars 1978: *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från eddan till Abba*, Prisma, Stockholm.

Malmio, Kristina 2009: "Kontextuell forskning, ett ouppnåeligt ideal? Om problem och möjligheter i kontextuell forskning", Ekman, Michel & Malmio, Kristina (red.) 2009, *Bloch, butch, Bertel – Kontextuella litteraturstudier*, Avdelningen för nordisk litteratur, Helsingfors universitet och Litteraturvetenskap, Åbo Akademi, Helsingfors/Åbo, s. 9–21.

Malmio, Kristina 2010: "En idyllens blonde sångare. Skapandet av Jarl Hemmers namn och habitus inom det litterära fältet på 1910- och 1920-talet", Nygård, Stefan & Tidigs, Julia (red.), *Historiska och litteraturhistoriska studier* 85, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 740, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, s. 179–204.

Martinelli, Dario 2010: "On Authenticity. Popular Music and the (im)mortality of signs", Martinelli, Dario 2010, *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words. Essays on Popular Music*, Acta Semiotica Fennica XXXVIII, International Semiotics Institute, Umweb Publications, Imatra/Helsingfors, s.11–50.

Mattlar, Jörgen 2006: "Könsöverskridande läsning. En återblick på Ann Jäderlund-debatten", *Horisont* 2/2006, s. 56–59.

Mayhew, Emma 1999: "Women in Popular Music and the Construction of 'Authenticity'", *Journal of Interdisciplinary Gender Studies: JIGS*, Vol. 4, No. 1., Juni 1999, s. 63–81, http://www.newcastle.edu.au/Resources/Schools/Humanities%20and%20Social%20Science/JIGS/JIGSV4N1_63.pdf (Kollat 15.1. 2015).

Mayhew, Emma 2004: "Positioning the producer: gender divisions in creative labour



and value”, Whiteley, Sheila; Bennett, Andy & Hawkins, Stan (red.) 2004, *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, Ashgate popular and folk music series, Ashgate Publishing Limited/Ashgate Publishing Company, Hants/Burlington, s. 149–162.

Mayhew, Emma 2006: ”I Am Not in a Box of Any Description’. Sinéad O’Connor’s Queer Outing”, Whiteley, Sheila & Rycenga, Jennifer (red.) 2006, *Queering the Popular Pitch*, Routledge, New York/London, s.169–183.

McLeod, Kembrew 2002a: ”Between Rock and a Hard Place: Gender and Rock Criticism”, Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 93–113.

McLeod, Kembrew 2002b: ”The Politics and History of Hip-Hop Journalism”, Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 156–167.

Meizoz, Jérôme 2010: ”Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau”, Dorleijn, Gillis J.; Grüttemeister, Ralf & Korthals Altes, Liesbeth (red.) 2010, *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Groningen Studies in Cultural Change Vol. XXXVIII, Peeters, Öeuven/Paris/Walpole, MA, s. 81–93.

Mezzana, Daniele, Lorenz, Aaron & Kelman, Ilan 2012: ”Islands and Islandness in Rock Music Lyrics”, *Island Studies Journal*, Vol. 7, Nr. 1, s. 69–98, http://www.islandstudies.ca/sites/islandstudies.ca/files/ISJ-7-1-2012-Mezzana-et-al_2.pdf (Kollat 15.1. 2015).

Michelsen, Morten 1993: *Autenticitetsbegrebets historie – specielt med henblik på dets status i rockmusikens æstetik*, Musikvidenskabeligt institut, Köpenhamns universitet [opublicerat].

Middleton, Richard 2000: ”Words and Music”, Richard Middleton (red.) 2000, *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford/New York, s.163–164.

Middleton, Richard 2009 [2005]: ”The Real Thing? The Spectre of Authenticity in Modern Musical Thought”, Middleton 2009, *Musical Belongings. Selected Essays*, Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series, Ashgate, Surrey/Burlington, s. 199–210.

Mikkeli, Heikki & Pakkasvirta, Jussi 2007: *Tieteiden välissä? Jobdatus monitieteyssyteen, tieteidenvälisyyteen ja poikkeatieteyssyteen*, WSOY, Helsingfors.

Mockus, Martha 1994: ”Queer Thoughts on Country Music and k.d. lang”, Brett, Philip; Wood, Elizabeth & Thomas, Gary C. (red.) 1994, *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York/London, s. 257–271.

Monk, Kerstin 1999: ”Jag har aldrig haft så roligt som nu”, *Gefle Dagblad*, 23.4.

Moore, Allan 2002: ”Authenticity as authentication”, *Popular Music* Vol. 21, Nr. 02, s. 209–223, http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143002002131 (Kollat 15.1. 2015).

Mortensen, Per 1987: ”Min musik måste ge utrymme åt fantasin”, *Dagens Nyheter*, 24.1.

Mossbergs, Frans 2002: *Visans kontinuum. Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekunst*, Institutionen för konst- och musikvetenskap vid Lunds universitet, Lund.

Murphey, Tim 1989: ”The when, where, and who of pop lyrics: the listener’s prerogative”, *Popular Music* Vol. 8, Nr. 2, s. 185–193.

Murphy, David 2009: ”Where Does World Music Come From? Globalization, Afropop and the Question of Cultural Identity”, Biddle, Ian & Knights, Vanessa (red.) 2009, *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*, Ashgate Publishing, Farnham/Burlington, s. 39–61.

Mäkelä, Janne 2011: *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*, Suomen Jazz & Pop Arkisto, Helsingfors.

Mäkinen, Tarja 2000: *Semantiska fält i sångtexter av Eva Dahlgren och Rikard Wolff*, avhandling pro gradu i svenska, Institutionen för nordiska språk, Vasa universitet [opublicerad].

Möller-Sibeliuss, Anna Lena 2010: ”’Varför vill du förstå galet?’ Äktenskapligt samspel – en tematisk analys”, Malmio, Kristin (red.) 2010, *Jo. – Nej. Metodologiska läsningar av Solveig von Schoultz novell ’Även dina kameler’*, Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur nr. 22, Finska, finskugriska och nordiska institutionen, Helsingfors universitet, s. 85–105.

Nedergård, Kent 1991a: ”Eva. Den blekta syndaren”, *Vasabladet*, 14.12.

Nedergård, Kent 1991b: ”Självsäkert och satiriskt”, *Vasabladet*, 8.12.

Negus, Keith 2011: ”Authorship and the Popular Song”, *Music and Letters*, Vol. 92, Nr. 4, Oxford University Press, s. 607–629, https://muse.jhu.edu/journals/music_and_letters/v092/92.4.negus.pdf (Kollat 15.1. 2015).

Nielsen, Tobias 1999: ”PRIMADONNOR. Två generationer svensk musikelit åker på Sverigeturné. Eva Dahlgren, 39, möter Robyn, 20”, *Expressen*, 2.7.

Niklasson, Olle 1991: ”Eva Dahlgren: Det fanns en spärrvakt inom mig”, *Musikermagasinet* nr. II, s. 5–9.

Nilsson, Marie 1999: "Blekt blondin såg allt i svart", *Östgöta Correspondenten*, 16.3.

Nissani, Moti 1997: "Ten Cheers for Interdisciplinary Research: The Case for Interdisciplinary Knowledge and Research", *The Social Science Journal*, Vol. 34, nr. 2, s. 201–216.

Nordström, Marika 2010: *Rocken spelar roll. En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker*, Etnologiska skrifter: 54, Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå.

Nyblom, Andreas 2008: *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*, Atlantis, Stockholm.

Nylén, Antti 2006: "Thank God for the Public Image. Morrissey'n subjektiaseman tarkastelua", Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (red.) 2006, *Ääniä äänien takaa Tulkintoja rock-lyriikasta*, Tampere University Press, Tammerfors, s. 201–234.

Nynäs, Peter 1997: "Om jag skriver en sång. Eva Dahlgren från verklighet till identifikation", *Finsk Tidskrift* 2–3, s. 123–132.

Oksanen, Atte 2007: "Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena", Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (red.) 2007, *Populaarimusiikin tutkimus*, Vastapaino, Tammerfors, s. 159–178.

Olin, K-G 1982: "Eva och Wajs Gajs drog 2000 i Nkby", *Jakobstads Tidning*, 23.11.

Olsson, Kajsa 1991: "Eva Dahlgren mördar Madonna", *Dagens Nyheter*, 24.11.

Olsson, Ulf 2000: "En ganska trist historia", *Norrköpings Tidningar*, 16.9.

Palmer, Gareth 1997: "Bruce Springsteen and Masculinity", Whiteley, Sheila (red.) 1997, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, London, s. 100–117.

Palmér, Lars 1999: *Ung, stolt, rik och ökänd. En musikalisk biografi om Eva Dahlgren*, magisteruppsats i musikvetenskap, Stockholms universitet [opublicerad].

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda 1981: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Pandora Press, London.

Persson, Ann 1999: "Åter till ursprunget på nya plattan. Eva Dahlgren.", *Dagens Nyheter*, 11.3.

Persson, Carina 1986: "Popstjärna med fasta arbetstider", *TCO-tidningen*, häfte 18, s. 3.

Powers, Devon 2013: *Writing the Record. The Village Voice and the Birth of Rock Criticism*, American Popular Music, University of Massachusetts Press, Amherst & Boston.

Rahikainen, Agneta 2014: *Poeten och hennes apostlar. En biomytografisk analys av Edith Södergranbilden*, Helsingfors universitet samt Agneta Rahikainen, Helsingfors.

Ray, Robert B. 2002: "Critical Senility vs. Overcomprehension: Rock Criticism and the Lesson of the Avant-Garde", Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s.72–78.

Redvall, Eva 1999: "'Lai lai' Evas väg tillbaka", *Sydsvenska Dagbladet*, 14.3.

Rehal, Agneta 1990: "Rockartisten – vår tids rapsod, Rindberg, Ingrid (red.), *Svenskläraryrskriften 1990: Ungdomskultur*, Svenskläraryrskriften, Stockholm, s. 191–204.

Rey, Mario 2006: "Albita Rodríguez. Sexuality, Imaging, and Gender Construction in the Music of Exile", Whiteley, Sheila & Rycenga, Jennifer (red.) 2006, *Queering the Popular Pitch*, Routledge, New York/London, s. 115–129.

Rydell, Malena 2000: "Här är avsikten själva problemet", *Dagens Nyheter*, 14.9.

Rödin, Johan 1995: "Eva", *Östgöta Correspondenten*, 22.9.

Rönnberg, Helena 1992: "Vem tände stjärnorna på himlen runt hörnet? Jo, ROCKTÅGET!", *Kamratposten*, häfte 12, s. 14–15.

Salley, Keith 2011: "On the interaction of alliteration with rhythm and metre in popular music", *Popular Music*, Vol. 30, Nr. 3, s. 409–432, http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143011000225 (Kollat 15.1. 2015).

Salo, Heikki, 2006 [2006]: *Kahlekuningaslaji. Lauluyriikan käsikirja*, Andra upplagan, Like, Helsingfors.

Salomonsson, Claes 2011: "Lyckotanten", *Kupé*, Januari/Februari, s. 34–39.

Sandvoss, Cornel 2005: *Fans. The Mirror of Consumption*, Polity Press, Cambridge/Malden.

Sarrimo, Cristine 2009: "Maja Lundgren versus Lars Norén. Det offentliga samtalets mekanismer", Forslid, Torbjörn & Ohlsson, Anders (red.) 2009, *Litteraturens offentligheter*, Studentlitteratur, Lund, s. 103–117.

Sarrimo, Cristine 2012: *Jagets scen. Sjähyframställning i olika medier*, Makadam förlag, Göteborg/Stockholm.

Schlagerfestivalen/Melodifestivalen 1980: tv-sändning i SVT 1, 8.3. 1980.

Schneck, Peter 2010: "Fake Lives, Real Literature: JT Leroy and the Hustle for Authenticity", Haselstein, Ulla; Gross, Andrew & Snyder-Körber, MaryAnn (red.) 2010, *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real*, American Studies – A Monograph Series Vol. 182, Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, s. 253–270.

Schultz, Susen 1999: "Nu kan Eva Dahlgren skratta åt alltihop", *Svenska Dagbladet*, 11.3.

Schulze, Laurie, Barton White, Anne och Brown, Jane D. 1993: ”A Sacred Monster in Her Prime”; Audience Construction of Madonna as Low-Other”, Schwichtenberg, Cathy (red.) 1993, *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*, Westview Press, Boulder/San Fransisco/Oxford, s. 15–37.

Sjöström, Leif 1984: ”Eva Dahlgren och den offentliga dagboken”, *Vasabladet*, 8.12.

”Solig Dahlgren framför mulen publik” 1985: skribenten ”Erika”, *Arbetsblad*, 11.7.

Soneson, Thore 1984: ”Eva Dahlgren attackerar skivbolag: Refuserad musik på ny LP”, *Dagens Nyheter*, 28.11.

Stallybrass, Peter & White Allon 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca/New York.

Stein, Gertrude 1922: *Geography and Plays*, The Four Seas Company, Boston, även tillgänglig i Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm> (Kollat 15.1. 2015).

Steiner, Ann 2009: *Litteraturen i mediesamhället*, Studentlitteratur, Lund.

Stenvall, P 1984: ”Egentligen Eva Dahlgren”, *Österbottenska Posten*, 5.12.

Stewart, Garret 1990: *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Oxford.

Strand, Heini & Lahtinen, Toni 2006: ”Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti”, Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (red.) 2006, *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-hyriikasta*, Tampere University Press, Tammerfors, s.147–168.

Strand, Karin 2003: *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Ord & visor, Skellefteå.

Strindmar Norström, Emma 2011: ”Sanningen och andra historier. Om *Black Ascot*, bloggmediet och läsarna”, Englund, Axel & Jörngården, Anna (red.) 2011, *Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium AB, Lindome, s. 37–47.

Sturmark, Christer 2008: ”Eva Dahlgren: Gudlös Ängel”, *Humanisten*, nr. 2/2008.

Svedjedal, Johan 2004: ”Röstens litteratur. Bob Dylans betydelser”, Svedjedal, Johan 2004, *Tänkta världar. Två essäsamlingar i en volym*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, s. 109–147.

Svedjedal, Johan 2014a: ”Befriad fast i bundna former. Ur ett kartotek över Blå Tåget”, Svedjedal, Johan 2014, *Ner med allt? Essäer*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, s. 169–200.

Svedjedal, Johan 2014b: ”Varför är det så ont om frågetecken? Hoola Bandoolla Bands

texter”, Svedjedal, Johan 2014, *Ner med allt? Essäer*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, s. 263–272.

Svedjedal, Johan 2014c: ”Verkligheten som grepp. Dokumentaristisk prosa”, Svedjedal, Johan 2014, *Ner med allt? Essäer*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, s. 63–107.

Svensson, Per 1995: ”En smekt blondin”, *Månadsjournalen*, häfte 9, s. 20–29.

Swiss, Thomas 2002: ”Jewel Case: Pop Stars, Poets, and the Press”, Jones, Steve (red.) 2002, *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, s. 171–182.

”Säker Dahlgren” 1987: *Åbo Underrättelser*, 17.9.

Södergran, Edith 1940: *Edith Södergrans dikter*, Holger Schildts förlag, Helsingfors.

Tarvainen, Anne 2012: *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kebollinen läbestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*, Acta Elektronika Universitatis Tampereensis/Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 20/Tampereen Yliopistopaino Oy-Juvenes Print, Tammerfors, <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/66899/978-951-44-8803-0.pdf?sequence=1> (Kollat 15.1. 2015).

Tomaševskij, Boris 2006 [1923]: ”Literature and Biography” (Herbert Eagle: översättning), Burke, Séan (red.), 2006 [1995], *Authorship: From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 81–89.

Toynbee, Jason 2003: ”Music, Culture, and Creativity”, Clayton, Martin, Herbert, Trevor & Middleton, Richard (red.) 2003, *The Cultural Study of Music*, Routledge, New York & London, s. 102–112.

Törnquist, Steffo 1992: ”Gud är min älskarinna”, *Månadsjournalen*, häfte 8, s. 17–27.

Török, Pål 1987: ”Eva Dahlgren: Med stolthet i melodiradions land”, *Arbetaren*, häfte 13, s. 11.

Ukkonen, Marja 1997: *Bildspråket i Eva Dahlgrens sångtexter*, avhandling pro gradu i nordiska språk, Helsingfors universitet [opublicerad].

Välimäki, Susanna 2005: ”Musiikki, ruumis, ääni – ja k.d. lang. Filosofinen ja musiikkianalyttinen puheenvuoro”, Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (red.) 2005, *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, Yliopistopaino, Helsingfors, s.359–394.

Vänskä, Elina 1996: *Om poetiska drag angående teman och användning av stilfigurer i sångtexter av Eva Dahlgren*, avhandling pro gradu i nordisk filologi, Uleåborgs universitet [opublicerad].

Walker, Cheryl 2002: ”Feminist Literary Criticism and the Author”, Irwin, William (red.) 2002, *The Death and Resurrection of the Author?*, Greenwood Press, Westport,



Connecticut/London, s. 141–159.

von Weissenberg, Andreas 1999: "Blekt blondin med stort hjärta", *Åbo Underrättelser*, 6.7.

Werkelid, Carl Otto 1989: "En konstnär i rockbranschen", *Svenska Dagbladet*, 25.7.

Westö, Mårten 1987: "Eva Dahlgren: Ung och stolt i Helsingfors", *Hufvudstadsbladet*, 21.9.

Wiland, Sverre 1998 [1994]: "Biografisk analys", Berseth Nilsen, Kaj; Romøren, Ralf; Seip Tønnesen, Elise & Wiland, Sverre 1998 [1994], *Att möta texten. Litteraturteori och textanalys ur fyra perspektiv* (Stefan Sandelin: översättning), Studentlitteratur, Lund, s. 47–79.

Wimsatt Jr., W.K. & Beardsley, Monroe C. 1967 [1954]: "The Intentional Fallacy", Wimsatt Jr., W.K 1967 [1954], *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington, s. 3–18.

Åkesson, Ingrid 2007: *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*, Svenskt visarkivs handlingar 5, Svenskt Visarkiv, Stockholm.

